{BnF Gallica

Diaghilev : les ballets russes

Source gallica.bnf.fr / BibliothÃ¨que nationale de France

BnF Gallica

Diaghilev : les ballets russes. 1979.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / BibliothÃ¨que nationale de France

RENOV'LIVRES S.A.S.
2005

2005-259239

Sur la couverture : Costume de Natalia Gontcharova pour *Contes russes* (nº 203).

227.544
1979
d

DIAGHILEV

LES BALLETS RUSSES

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7513 00997673 8

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
1979

EXEMPLAIRE ATTRIBUÉ A
Archives
B.N. ADMINISTRATION
Don 2005002486
Salle I

L'exposition a été préparée sous la direction de F. Lesure par Mlle Martine Kahane, Mlle Nicole Wild et M. Jean-Michel Nectoux.
Les notices du catalogue ont été rédigées pour la majeure partie par Mlle Wild et M. Nectoux.
Les documents originaux en russe ont été sélectionnés par Mme Eva Dobrzynsky et traduits par M. André Lischké.
La décoration a été conçue par Michel Brunet et réalisée par les ateliers de la Bibliothèque Nationale.
Jean-Paul Chadourne conservateur chargé du Service des expositions et ses collaborateurs se sont chargés de l'organisation administrative et technique.
La présentation et l'encadrement des pièces exposées sont dus à l'atelier du Département des Estampes et de la Photographie ainsi qu'à celui de la Bibliothèque de l'Opéra.
Les clichés des illustrations ont été réalisés par le Service photographique de la Bibliothèque Nationale.
Cette exposition a bénéficié du concours de la Délégation générale aux célébrations nationales.

ISBN 2-7177-1486-3
© Bibliothèque Nationale, Paris, 1979.

PRÉFACE

Faire revivre, à l'occasion du 50e anniversaire de la mort de Diaghilev, les vingt années (1909-1929) au cours desquelles il orchestra magistralement le succès des Ballets russes, tel est le propos de cette exposition.

L'aventure commence à Saint-Pétersbourg, lorsqu'un cercle de jeunes esthètes, fondateurs de la revue "Le Monde de l'Art", se passionnèrent pour le renouvellement du théâtre, la défense de la littérature et de l'art contemporains, la diffusion en Occident des richesses culturelles de la Russie. Serge de Diaghilev, bientôt devenu l'animateur du groupe, pressentait l'importance du rôle qui serait le sien dans l'avènement d'une "culture nouvelle et inconnue". Le discours qu'il prononça en 1905 à Saint-Pétersbourg exprime cette étonnante acuité dans la perception du devenir de l'art qui fut toujours la sienne : "Nous vivons dans une terrible époque de transition... Nous sommes les témoins d'une époque de bilans la plus importante de l'histoire...".

Dans le Paris de l'avant-guerre, ce que Proust appelle "l'efflorescence prodigieuse des Ballets russes, révélatrice coup sur coup de Bakst, de Nijinsky, de Benois, du génie de Stravinsky", transforma les modes et le goût et marqua pour l'art du ballet, jusque-là figé dans ses règles et ses formules immuables, un tournant décisif. La chorégraphie de Fokine, qu'avait libérée l'impulsion reçue d'Isadora Duncan, réconciliait l'âme et la danse. "Je crois", disait Diaghilev, "avoir trouvé ma vocation, le mécénat". Mécène sans argent, plus d'une fois sauvé de la catastrophe par quelque générosité enthousiaste, il fit des saisons de Ballets russes un événement artistique essentiel de l'actualité parisienne.

"Sa prodigieuse faculté d'explorateur des valeurs du temps", pour reprendre la formule d'Henri Sauguet, entraînait toujours plus loin Diaghilev sur la voie qu'il avait tracée. "Sur-réalisme", "esprit Nouveau", tels sont les termes que suggère à Apollinaire en 1917 la présentation de *Parade*. La sûreté d'instinct qui avait fait associer pour la création de ce ballet Cocteau, Satie, Massine et Picasso — "Une sorte de télépathie, écrit Cocteau, nous inspira ensemble un désir de collaboration" — ne se démentit pas dans les années qui suivirent. Diaghilev, comme a pu l'observer Boris Kochno, qui fut son proche collaborateur, savait réunir les "familles artistiques" (1) propres à faire naître les œuvres qu'il rêvait.

Le ballet de Stravinsky et Balanchine, *Apollon musagète,* pourrait symboliser sa réussite majeure, l'union fondamentale, qu'avait tant souhaitée Mallarmé, de la danse avec la musique, la peinture et la poésie. En donnant à la couleur une fonction d'élément dramatique, en confiant l'exécution du décor à des peintres de chevalet, Diaghilev avait renouvelé l'espace scé-

(1) Cette expression de M. Boris Kochno est extraite d'un entretien qui paraîtra dans le prochain numéro du *Bulletin de la Bibliothèque Nationale,* en juin 1979.

nique. Par l'alliance du chorégraphe avec les moins conformistes des musiciens et des peintres, la scène des Ballets russes demeura depuis *La boutique fantasque* et *Le train bleu* jusqu'à *Romeo and Juliet* et *Le bal* l'un des terrains privilégiés d'expression de la modernité.

C'est la collection Boris Kochno qui constitue la base de notre exposition. En 1975, la Bibliothèque Nationale et M. Juan Guillermo de Beistegui s'associèrent pour acheter l'essentiel de cette riche collection. La Bibliothèque fit l'acquisition des papiers, des partitions et des photographies. M. de Beistegui devint possesseur des maquettes et des tableaux, qu'il eut la très grande générosité de déposer à la Bibliothèque de l'Opéra. M. Boris Kochno a bien voulu compléter cet ensemble en faisant don à la Bibliothèque Nationale d'un fonds d'archives personnelles concernant Diaghilev.

Je remercie très vivement l'équipe qui a réalisé avec talent l'exposition : Mlle Martine Kahane, Mlle Nicole Wild et M. Jean-Michel Nectoux, sous la direction de M. François Lesure, ont montré beaucoup de soin et de goût dans la présentation de ces documents si variés.

La majeure partie du catalogue, qui fournit un véritable historique des Ballets, a été rédigée par Mlle Wild et M. Nectoux.

Georges LE RIDER
Administrateur général
de la Bibliothèque Nationale

LISTE DES PRETEURS

Collections Publiques

GRANDE-BRETAGNE :
LONDRES : Victoria and Albert Museum.

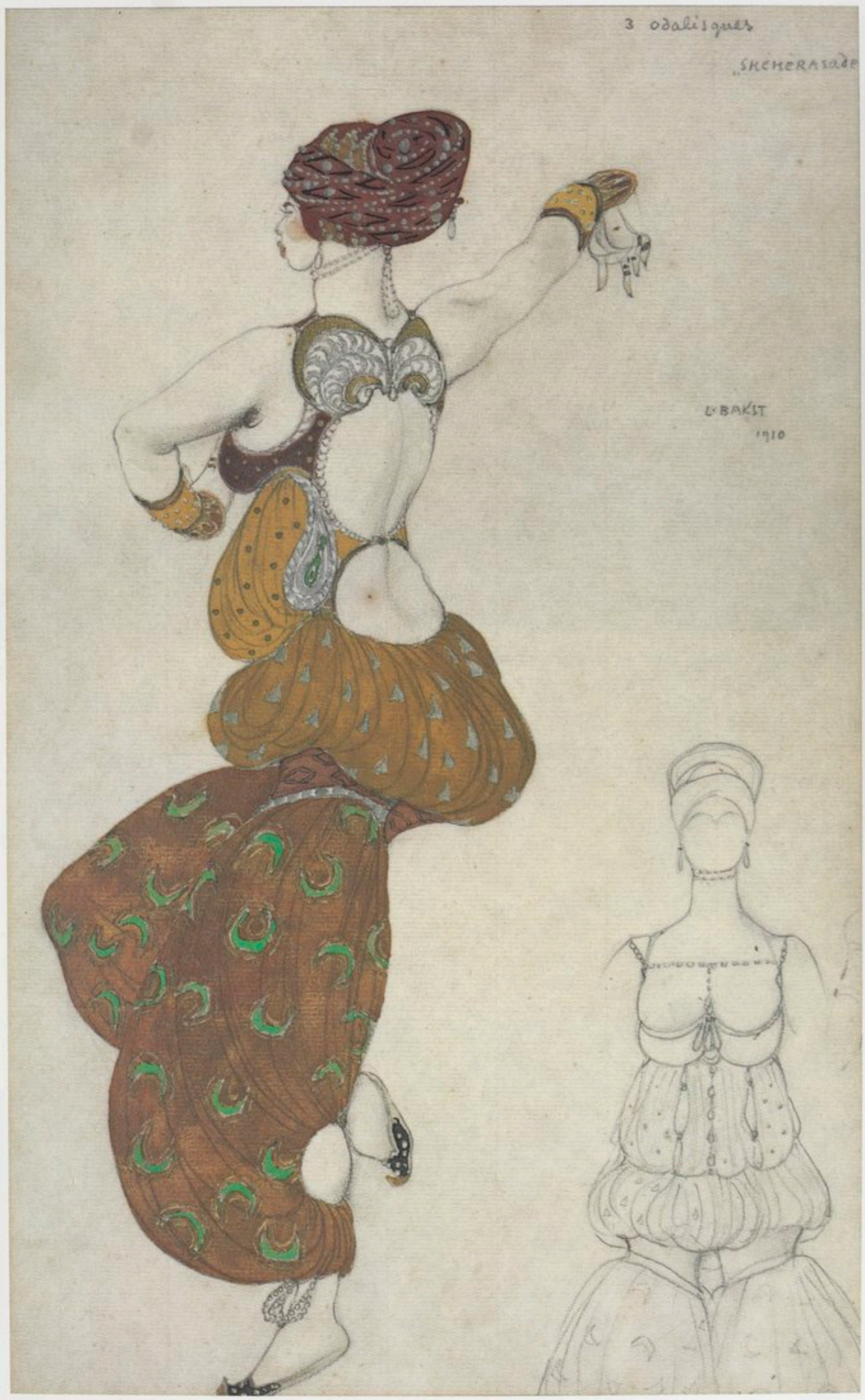
FRANCE :
PARIS ET REGION PARISIENNE :
Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Musée des Arts Décoratifs. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Théâtre National de l'Opéra. Universités de Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (Fondation Jacques Doucet).
STRASBOURG :
Musée d'Art Moderne.

Collections Particulières

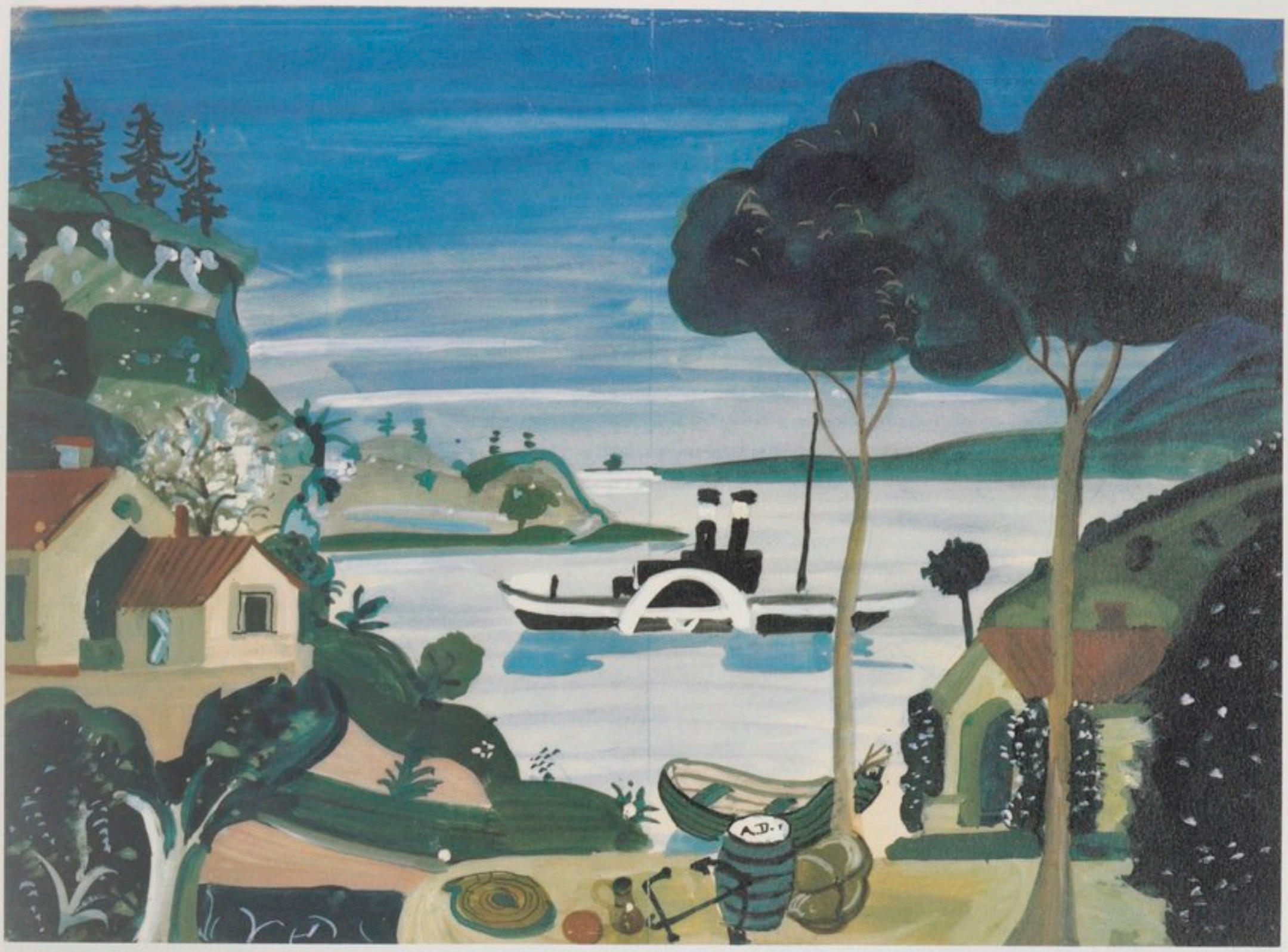
Mme Nadine ALADAME. Mlle Lucienne ASTRUC. Mme André BAKST. Mme André BARSACQ. M. Pierre BELFOND. M. André BERNARD. M. Thierry BODIN. M. Jacques CHAUMET. M. Rémy CLEMENT. Mme Marie CONSTANTINOVITZ. M. Jean CORTOT. Mme Gilberte COURNAND. M. Edouard DERMIT. Galerie VARINE-GINCOURT. Mme LARIONOV. M. et Mme Claude LAURENS. Mme Malène MARCOUSSIS. M. Yves SAINT-LAURENT. Mme SERINGE. M. Théodore STRAVINSKY. Mme Anne TCHERKESSOFF-BENOIS.

Nous remercions également les prêteurs qui ont désiré garder l'anonymat.

N° 168. Décor d'Alexandre Benois pour *le Rossignol* (acte II).



N° 71. Dessin de Léon Bakst pour *Schéhérazade*.



N° 226. Rideau d'André Derain pour *la Boutique fantasque*.

N° 285. Décor de Michel Larionov pour *Chout*.

I

DE SAINT-PETERSBOURG A PARIS : PRÉLUDE AUX BALLETS

Issu d'une famille de petite noblesse moscovite, Sergei Pavlovich Diaghilev naquit le 19 mars 1872 à Grucyno, dans la province de Novgorod ; sa mère mourut quelques jours après sa naissance. Son père, qui était officier de la Garde, se remaria deux ans plus tard et, après un séjour à St-Petersbourg, s'installa dans la propriété familiale, à Perm. La musique y était à l'honneur, grâce notamment à la sœur d'Helena Diaghilev, qui était une amie de Tchaikovsky et de Moussorgsky.

A dix-huit ans, Serge partit à St-Petersbourg pour y entreprendre des études de droit. Il y retrouva son cousin, Dimitri Filosofov, avec lequel il voyagea en Occident et qui l'introduisit dans un cercle de jeunes artistes, parmi lesquels Alexandre Benois, Walter Nouvel et Bakst. Il tenta de s'orienter vers une carrière musicale, prenant des leçons de chant avec A. Cotogni et de composition avec N.A. Sokolov. Mais Rimsky-Korsakov, auquel il présenta ses premiers essais, le découragea brutalement. Ses premières ambitions ainsi déçues, il commença dans le domaine des arts plastiques cette carrière d'animateur dans laquelle il devait faire preuve de génie : découvrir de jeunes créateurs de talent et assurer leur succès aux fins de détruire le mythe d'une Russie culturellement barbare. Ce n'est pas que les rapports artistiques entre la France et son pays aient manqué à la fin du XIXe siècle, notamment sur le plan musical : grands concerts du Trocadéro en 1889, pénétration des œuvres de Tchaikovsky et de Moussorgsky, voyages individuels favorisés par l'alliance politique. De part et d'autre on pouvait s'entendre pour se dégager de l'emprise wagnérienne. Dans le domaine de la chorégraphie, à St-Petersbourg, Marius Petipa régnait depuis 1862 sur la solide école impériale de danse. Le terrain était déjà préparé pour l'accueil de la nouvelle vague, qui apparaît dans les toutes premières années du XXe siècle : la visite d'Isadora Duncan à St-Petersbourg n'avait pas été sans influencer le jeune Fokine, qui luttait déjà pour un style plus naturel et moins académique dans l'art de la danse.

Diaghilev pouvait donc prévoir son premier succès lorsqu'en 1907 il présenta à Paris *Boris Godounov* avec Chaliapine. Les mois suivants furent décisifs : assuré du soutien de la Cour impériale, il a déjà réuni autour de lui Benois, Bakst et Fokine et a déjà décidé de donner à la saison suivante la prééminence au ballet. La défection, au dernier moment, de la subvention officielle devait finalement hâter son introduction dans les milieux parisiens les plus à même de le soutenir : la comtesse Greffulhe, Misia Edwards, Gabriel Astruc. Le triomphe de cette saison, confirmé à Berlin et Bruxelles, le convainquit de continuer dans cette voie. La destinée occidentale des Ballets russes était déjà fixée.

LE THÉÂTRE MARIE VERS 1900

Le théâtre Marie (qui sera rebaptisé après la Révolution théâtre Kirov) était le temple de la danse. La puissante faction des balletomanes y distribuait à son gré les couronnes et associait ses efforts à ceux d'une direction ultra-conservatrice pour maintenir le ballet dans des règles sclérosées. Le début du siècle devait voir consacrer la victoire de jeunes artistes qui, sur les plans chorégraphique, scénographique et musical régénéreraient l'art du ballet.

Le 22 juillet 1899, le prince Serge Volkonsky, fut nommé directeur des Théâtres Impériaux. Il connaissait Diaghilev et son petit groupe et leur donna leurs premières chances. Diaghilev fut nommé « attaché pour missions spéciales ». D'après les mémoires de Benois et de Karsavina, il semble qu'il fit alors l'unanimité contre lui. Il apparaissait comme un jeune mondain de la clique de Volkonsky, aux manières hautaines. Son principal travail fut l'édition de l'Annuaire des Théâtres Impériaux pour 1899-1900 dont il fit un livre luxueux (cf. n° 12).

Pour mettre en pratique leurs idées sur le renouveau théâtral, Diaghilev et ses amis proposèrent à Volkonsky une nouvelle production de *Sylvia,*

dont les décors et les costumes seraient confiés à Benois, Bakst, Korovine et Roerich. Volkonsky accepta mais la fraction traditionnaliste protesta avec tant de vigueur qu'il dut revenir sur ses promesses. Diaghilev refusa de faire des concessions et fut « démissionné ». Peu de temps après, Volkonsky tomba également, après s'être heurté à la toute-puissante Kschessinskaya.

Malgré sa courte durée, cette direction avortée ne fut pas sans conséquences : Diaghilev s'était intéressé de près au monde du théâtre — Bakst et Benois avaient fait leurs débuts comme décorateurs, l'équipe s'était cimentée dans une entreprise commune. Le successeur de Volkonsky, Teliakovsky reprit à son compte un certain nombre des idées novatrices de son prédécesseur et les appliqua avec prudence. L'équipe de Diaghilev le considéra comme un plagiaire, n'osant aller jusqu'au bout de ses intentions et combattit vigoureusement ses productions dans *le Monde de l'art*. Cependant, comme le reconnaît Karsavina, son action ouvrit aux artistes des horizons nouveaux : « un nouveau directeur, Teliakovsky, venait d'être placé à la tête du théâtre. Le prince Volkonsky fut très regretté, car avec lui disparut le prestige que son nom illustre apportait à la scène impériale. Son successeur eut à combattre la méfiance et la partialité de l'opinion publique et commença par être impopulaire. Des années d'une politique saine et ferme finirent par faire reconnaître ses mérites. Teliakovsky donna au théâtre une orientation toute nationale et, sous sa direction, les opéras dus à des compositeurs russes remplacèrent peu à peu sur la scène les œuvres étrangères (...) Teliakovsky dut en quelque sorte imposer les opéras de Rimsky-Korsakov à un auditoire rebelle... *Don Quichotte* fut exhumé d'un long oubli et repris cette année-là. Costumes et décors offrirent une véritable orgie de couleurs, ils étaient l'œuvre de Golovine et de Korovine, deux artistes russes ; ce fut un tournant décisif dans la mise en scène du ballet. Notre compagnie, qui restait étrangement ignorante des tendances nouvelles et conservatrice par définition et par obligation envers le public traditionnaliste des « balletomanes », fut abasourdie de découvrir une tentative qui s'écartait si franchement des traditions démodées du décor dit « réaliste » et s'affranchissait, dans la réalisation des costumes, de la tyrannie des genres établis ». T. Karsavina *(Les Souvenirs de Karsavina,* p. 118-119*)*.

A la même époque, Bakst brossa les décors de son premier ballet pour le théâtre de l'Hermitage : *La Fée des poupées* (1904), et Benois son premier opéra *Le Crépuscule des Dieux* (1902).

A ces innovations scénographiques correspondait un rajeunissement des cadres du ballet. Une nouvelle génération de danseurs russes est apparue avec Kschessinskaya, Trefilova, Preobrajenska, Fokina, Lopokova et Nijinsky. Michel Fokine s'affirme comme professeur, maître de ballet et chorégraphe et réalise, le premier, l'unité artistique en travaillant avec Benois, pour *Le Pavillon d'Armide,* entre autres.

1
A PERM. Deux photographies. Agrandissements d'après des cartes postales (ca 1900). — M. Ivan Nestiev, Moscou.

A - La Maison des Diaghilev.
B - Le lycée de garçons.

1 bis
Serge de DIAGHILEV et ses demi-frères Youri et Valentin ; photographie. Reproduction d'après un retirage 14×11 cm (ca 1882). — M. Boris Kochno.

2
SAINT-PETERSBOURG. Quatre vues extraites du livre d'or remis à Raymond Poincaré à l'occasion de sa visite, en juillet 1914 ; photographies. Agrandissements d'après les tirages originaux. — B.N., Est., Vg 372, 4°.

A - Citadelle St-Pierre et St-Paul, vue de la Neva.
B - Perspective Nevsky.
C - L'Amirauté.
D - Église de la Résurrection.

2 A

2 bis
Le Théâtre Marie ; photographie, tirage original (ca 1865). 19 × 34,5 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

L'ÉCOLE DE BALLET DE SAINT-PETERSBOURG

Fondée par des maîtres de ballet français, la fameuse École Impériale de Ballet de Saint-Petersbourg, installée rue du Théâtre, était au début de ce siècle l'unique institution de ce type quant à l'enseignement qui y était donné ; l'école de danse de l'Opéra de Paris, institution plus ancienne, étant alors en pleine décadence.

Michel Fokine a parfaitement décrit comment la tradition française, préservée, s'était alliée à la nouvelle école italienne, aboutissant à un enseignement incomparable dispensé par de grands maîtres.

En 1879, Virginia Zucchi était engagée à Saint-Petersbourg, ouvrant la voie aux ballerines italiennes, Cornalba, Brianza Dell'era, et enfin Pierina Legnani qui, pour la première fois, sur la scène du Théâtre Marie, exécuta les fameux « 32 fouettés » dans *Cendrillon :* prouesse technique qui eut des conséquences certaines sur le développement de l'école russe.

« La tradition de l'ancien ballet français avait été transplantée en Russie par une longue lignée de professeurs et de maîtres de ballet français, fondateurs de l'École de Danse et parmi eux Jean-Baptiste Landé, Charles Didelot, Louis Duport, Jules Perrot, Arthur Saint-Léon...

Je parle là de la fin du siècle dernier quand deux grands maîtres Marius Petipa et Christian Johansson, conservaient les traditions de l'école. Ils n'enseignaient plus guère mais tous deux exercaient une énorme influence sur l'École et le Théâtre. Marius Petipa, directeur et maître du ballet tout entier, qui avait travaillé sur la scène du Théâtre Impérial pendant un demi-siècle avait enrichi notre ballet de l'élégance française et de son bon goût personnel. Son talent s'était développé dans l'atmosphère enchantée du ballet romantique. Il avait dansé avec Carlotta Grisi et Fanny Elssler, était un collaborateur de Perrot et perpétuait les œuvres de Didelot. Christian Johansson qui tenait la « classe de perfectionnement » pour les meilleurs danseurs des deux sexes, était lui-même l'élève du maître de ballet danois Auguste Bournonville, fils d'Antoine Bournonville, qui à son tour était un élève de Jean-Georges Noverre et d'Auguste Vestris.

C'est ainsi que la ligne directe de succession artistique depuis les premières sources de l'art du ballet classique de Noverre, Vestris, Maximilien Gardel et Bournonville passa de maître en maître et fut sauvegardée et préservée par Petipa et Johansson qui furent mes contemporains malgré notre grande différence d'âge.

Carlo Blasis était aussi représenté en la personne d'Enrico Cecchetti, professeur des classes de femmes et lui-même élève de Giovanni Lepri, un élève de Blasis.

En plus de la vieille école de Carlo Blasis, Cecchetti introduisit aussi dans le ballet russe l'enthousiasme pour la virtuosité qui était une des caractéristiques de son propre style de ballet italien plus récent.

Johansson s'opposait à cette virtuosité qui frôlait l'acrobatie. Petipa,

moins conservateur, et faisant des concessions au goût du temps, permit que le tour de force italien apparut dans ses ballets, mais avec modération, et avec le goût qui était une de ses caractéristiques » (Michel Fokine, *Memoirs,* p. 23-24).

Les élèves, acceptés après un examen d'entrée, suivaient sept années de scolarité. La danse était, bien sûr, la principale discipline, mais l'éducation théâtrale y était aussi très poussée. A partir de la seconde année les enfants tenaient de petits rôles dans les ballets comme dans les opéras. Le régime d'internat très strict leur permettait de suivre le cours normal de la scolarité.

3
Vaslav NIJINSKY dans *la Fille du Pharaon* de Saint-Georges et Pugni, St-Petersbourg ; photographie [ca 1905]. Retirage 24 × 15 cm. — B.N., Opéra.

Âgé de quinze ans, Nijinsky était alors à l'école impériale de ballet du théâtre Marie.

4
Olga SPESSIVTSEVA dans *la Fille du Pharaon ;* photographie [ca 1905]. Tirage original de K. Boulla, St-Petersbourg. 14 × 10 cm. — B.N., Opéra.

5
Anna PAVLOVA dansant sous la direction d'Enrico Cecchetti ; photographie, St-Petersbourg, [ca 1906]. Agrandissement d'après un tirage original. 23 × 16 cm. — B.N., Opéra.

Photo prise dans un salon de répétition décoré de stucs pompéïens. Au mur, grand portrait d'Isadora Duncan en tunique grecque.

« Cecchetti est assurément le meilleur des maîtres. Il fut celui de Karsavina, de Pavlova et de Preobrajenska... Sans cesse je travaille avec lui. Il a développé toutes mes aptitudes... Il a le tact d'enseigner, en laissant libre cours au tempérament et à la fantaisie artistique de chacun » (V. Nijinsky dans *Je Sais tout,* 15 novembre 1912, p. 417).

6
Isadora DUNCAN dansant ; photographie. Tirage original Elvira, Munich. 14 × 10 cm. — B.N., Opéra (A.I.D.).

« Isadora Duncan nous a apporté quelque chose d'aussi important que la technique : l'esprit et l'expression de l'émotion pure » (Fokine).

7
Programme d'une soirée Beethoven avec le concours d'Isadora Duncan. Grande salle du Conservatoire impérial de musique (Saint-Petersbourg), 21 janvier 1905. Orchestre symphonique du « Nouvel Opéra » dir. L.C. Auer. — B.N., Opéra, Progr. Duncan 1.

8
HUGO (Valentine). Attitudes d'Isadora Duncan ; dessins aux crayons. 1913. — B.N., Opéra, n° 1515.
Crayons de couleur sur papier gris. Signé et daté : *Valentine Gross 1913.* 43 × 23 cm.
3 croquis sur papier blanc. Crayon bleu. Signé : *V.G., (s. d.)* 12,5 × 9 cm.

PROV. : André de Badet.

LE MONDE DE L'ART

(Mir Iskusstva)

« En 1895, ... la forme originale et le caractère de notre cercle avaient déjà subi de considérables changements, écrit A. Benois, les quatre camarades d'école, Nouvel, Filosofov et moi-même continuions à former le noyau, mais au printemps 1890 nous avions été rejoints par L. Bakst et quelques mois plus tard par Diaghilev (...). La valeur de Nouvel dans notre cercle était indiscutable en raison de son intérêt passionné pour l'art, pas seulement pour la musique mais aussi pour toutes les autres branches (...). Quiconque a rencontré Bakst conviendra avec moi qu'il était un homme d'un grand charme, mais le Bakst de cette époque était assez exceptionnellement charmant (...). Ses yeux de myope et ses très beaux cils, sa voix sifflante et son très léger zézaiement donnaient quelque chose d'à demi comique et touchant à sa personnalité (...). Le rapprochement avec Seriozha [Diaghilev] était seulement dû au fait qu'il était le cousin de Dima Filosofov. Il était arrivé à St-Petersbourg, venant de Perm afin d'entrer à l'Université avec nous et nous l'avions accueilli aimablement (...). Il se montra incapable de suivre nos conférences privées ou de participer à une quelconque discussion esthétique, philosophique ou religieuse (...). Comme étudiant, Diaghilev ne passa jamais pour autre chose qu'un « terrible fat » [mais] sans effort visible, cachant sa vie intérieure à tous, excepté Dima Filosofov, Diaghilev effaçait rapidement les blancs qui résultaient de son existence provinciale. Il possédait aussi son « propre bagage »... par « propre bagage » je veux parler de la musique. La maison des Diaghilev à Perm était très vite devenue un foyer de culture, non seulement pour la ville elle-même, mais aussi pour la province tout entière (...). Seriozha avait évidemment grandi dans une atmosphère musicale et était lui-même extrêmement musicien de nature (...). L'amitié de Walter Nouvel avec Diaghilev se développa en même temps que la mienne et était fondée sur une commune passion pour la musique. » (A. Benois, *Reminiscences,* ch. II-IV.)

En fondant en 1898 la revue *Mir Iskusstva* (cf. n° 9 bis), le groupe des jeunes esthètes petersbourgeois entendait défendre la littérature et les arts contemporains contre l'incompréhension ou le mépris du public. Filosofov, Bakst, Nouvel étaient au nombre des fondateurs. Alexandre Benois les rejoignit à son retour de Paris en 1899, Diaghilev assurant la direction et abritant dans son appartement le bureau de la revue.

La peinture de l'Europe occidentale exerçait un grand attrait sur les membres du groupe qui avaient presque tous eu l'occasion de séjourner en France, en passant par Berlin ou Munich. A. Benois, d'origine française, avait vécu à Paris de 1896 à 1899, Bakst y avait fait un séjour en 1896, Somov en 1897, année où Diaghilev était venu rendre visite à Benois en Bretagne... Mais cette prédilection pour la culture de la petite Europe allait de pair avec un attachement réel pour la littérature et l'art russes des XVIIIe et XIXe siècles, époque où la Russie s'était ouverte aux influences occidentales sous l'influence de Pierre le Grand. Comme le suggère Benois, le groupe du *Monde de l'art* doit être considéré comme un « produit » plus typique de St-Petersbourg que de l'esprit russe. Alexandre Benois, témoin essentiel de ces années, remarque encore dans ses mémoires, que durant les deux premières années il ne fut guère question de ballet dans *Mir Iskusstva,* car l'art chorégraphique laissait alors Diaghilev et Bakst assez indifférents. « Notre comité de rédaction demeura à peu près inchangé durant les six années d'existence de la revue, et en 1905, il devint le comité officieux de la grande Exposition de portraits et devint plus tard, tout aussi officieusement, le « directoire » d'une nouvelle entreprise théâtrale qui inaugura les fameuses saisons russes à Paris, et fut dénommé par la suite les Ballets russes » *(Reminiscences,* p. 185-186*).*

9
Serge de DIAGHILEV, Dima FILOSOFOV, Walter NOUVEL, Alexandre BENOIS en uniforme d'étudiants ; photographies [ca 1890]. Agrandissement d'après un ouvrage non identifié. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

9 bis
MIR ISKUSSTVA (Le Monde de l'Art), directeurs : S. de Diaghilev et Alexandre Benois. Quelques numéros de l'année 1904. — Mme Marie Constantinovitz.

10
SOMOV (Constantin). Alexandre Benois au piano ; crayon de couleur et pastel. Signé en b. à dr. (en russe) : *Kostia Somov*. 17,5 × 25 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

En bas annotations manuscrites de Benois : *mai 1895. Alexandre Benois improvisant sur son antique Fleügel (fabr. de Gentsch), dans la salle à manger de son appartement au rez-de-chaussée dans la cour 6, rue Glinka en face de la maison des Benois* (Saint-Petersbourg).

11
Léon BAKST, vers 1890 ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Hélène de Mrosovsky, St-Petersbourg. — Mme Marie Constantinovitz.

11 bis
BAKST (Léon). 2 projets de costumes pour *le Cœur de la Marquise ;* gouaches. Signé : *Bakst* [1900]. 30 × 23 cm. — Mme Gilberte Cournand.

1. L'Apothicaire.
2. Femme et fillette.

Collaborateur de la première heure et l'un des plus fidèles, Léon Bakst, de son vrai nom Léon Nicolaïevitch Rosenberg, est sans doute, avec Picasso, le plus grand décorateur des Ballets russes. Ses débuts, assez modestes, à Petersbourg, ne laissaient pas exactement présager la dimension de son talent. Dans ses mémoires, Benois évoque le caractère assez conventionnel de son premier style. Le théâtre (dès 1900), puis, assez rapidement, le ballet, grâce à Diaghilev, allaient lui permettre de déployer toutes les ressources de son esprit inventif. Créateur d'un nouveau style, Bakst connut une suite ininterrompue de succès. Il ne se limita d'ailleurs pas à la décoration théâtrale mais fut également très actif dans le domaine de la mode et des arts décoratifs : création de tissus, de papiers peints, illustrations de livres. Très conscient de son génie, il regretta toute sa vie de n'avoir pas été reconnu dans son pays d'origine. Ses relations avec Diaghilev furent émaillées de disputes d'une violence inouïe ; les lettres qu'il lui écrivit révèlent un artiste vibrant, d'une intelligence, d'une lucidité et d'un orgueil à la mesure de ses dons exceptionnels.

11

12
DIAGHILEV (Serge de), rédacteur. — *Annuaire des Théâtres Impériaux. Saison 1899-1900. T. I.* (Saint-Petersbourg). 28 × 22 cm. 151 p. (en russe). — B.N., Opéra, A.I.D 3345.

« En 1899, Volkonsky donnait enfin quelque responsabilité à Diaghilev : il devait composer le prochain volume de *l'Annuaire des théâtres impériaux*. L'intention de Diaghilev était d'étonner le monde avec son annuaire. Auparavant, l'annuaire était une publication utile mais résolument modeste, imprimée sur un papier de qualité médiocre témoignant d'un esprit d'économie. Entre les mains de Diaghilev il devint quelque chose de monumental et luxueux... Il me força à travailler pour l'annuaire en dépit de toutes mes objections. A côté d'incessantes consultations sur le choix et

la critique de tout le matériel, ma contribution à l'annuaire consistait en un article sur le théâtre Alexandre (...). Le pauvre Bakst, de son côté, n'était pas loin de succomber à la tâche en retouchant les photographies pour transformer en lointains romantiques les habituelles toiles de fond des studios (...). Divers suppléments — dont les plus remarquables étaient les programmes de Somov pour l'Ermitage et une lithographie originale de Serov — ajoutaient encore à la distinction du nouvel annuaire... Tous les éléments statistiques, réglements administratifs et autres choses « non décoratives » furent publiés à part, en un volume de supplément. La parution de l'annuaire de Diaghilev fit sensation à St-Petersbourg (...) les pires ennemis de Seriozha, eux-mêmes, furent obligés de convenir que cette édition était la première de ce genre en Russie. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 206-209).

L'exposition consacrée aux Portraits historiques russes, *organisée par Diaghilev à Saint-Petersbourg, au Palais de Tauride, en 1905, devait être sa dernière opération importante sur le sol russe. Pleinement conscient du champ culturel où il se voulait triomphant, consacré homme d'art et de culture aussi bien qu'excellent organisateur par ses amis comme par ses ennemis, il voulut déployer son activité à l'étranger et surtout à Paris.*

Le discours qu'il prononça à l'occasion du banquet offert au Palais de Tauride pour fêter le succès de l'exposition est digne du personnage de légende, celui des « Ballets russes de Diaghilev » qui va bientôt naître, et le montre plus conscient politiquement qu'on ne veut bien l'admettre habituellement :

« ... Nous vivons dans une terrible période de transition. Nous sommes condamnés à mourir pour ouvrir le chemin de la résurrection d'une nouvelle culture, qui nous prendra ce qui reste de notre sagesse usée. L'histoire et les arts nous le montrent...

Nous sommes les témoins d'une époque de bilans, la plus importante de l'histoire, au nom d'une culture nouvelle et inconnue que nous créerons et qui nous balaiera... » (A. Haskell, Diaghilev, p. 138.)

13
PASTERNAK (Leonid). *Une soirée au Cercle artistique de Moscou ;* photographie d'après le pastel, daté 1908. — B.N., Mus.

Au premier plan Diaghilev, de profil, écoute Wanda Landowska.

L'EXPOSITION D'ART RUSSE A PARIS

Le succès de la grande exposition de *Portraits historiques russes,* détermina l'organisation de l'*Exposition d'art russe* à Paris, présentée au Grand Palais dans le cadre du Salon d'Automne 1906. « L'Empereur avait autorisé Diaghilev à emprunter maintes œuvres d'art précieuses appartenant aux Palais impériaux et grâce au concours empressé de nos amis collectionneurs et de nos protecteurs, l'exposition de Paris en 1906 se révéla d'un intérêt et d'un brillant exceptionnel. Bakst avait reconstitué son charmant bosquet de jardin pour la présentation des sculptures ; les meilleures icônes de la célèbre collection Likhachev étaient accrochées dans deux salles aux murs recouverts de brocards, et le reste était décoré et meublé avec le goût et l'élégance les plus parfaits, en relation avec le caractère de chaque période... L'exposition de 1906 fut aussi d'une grande importance pour nous car, à cette occasion, Paris entra en relation avec notre groupe, établissant des liens amicaux qui se montrèrent d'une grande utilité par la suite. Parmi les nouveaux amis rencontrés grâce à l'exposition figuraient Georges Devallières, Maurice Denis, Maxime Dethomas, Jacques-Émile Blanche, le comte Robert de Montesquiou, la comtesse Greffulhe ; raffinés, désintéressés, très cultivés, vifs d'esprit, ils nous aidèrent à nous implanter solidement à Paris. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 237-238.)

14
EXPOSITION D'ART RUSSE. *Salon d'Automne. Exposition de l'Art russe à Paris.* 1906. Catalogue illustré. 140 p. — B.N., Est., Yd² 946.

Avant-propos de S. de Diaghilev, Commissaire général de l'exposition. Préface d'Alexandre Benois. Décoration des salles d'après les dessins de L. Bakst.

« La présente exposition est un aperçu du développement de notre art vu par l'œil moderne. Tous les éléments qui ont exercé une action immédiate sur l'esprit contemporain de notre pays, y sont représentés. C'est une fidèle image de la Russie artistique de nos jours avec son entraînement sincère, sa respectueuse admiration pour le passé et sa foi ardente dans l'avenir. » (S. de Diaghilev.)

15
EXPOSITION D'ART RUSSE, 1906. Bosquet Paul Ier réalisé d'après un dessin de L. Bakst ; photographie. Agrandissement d'après le livre d'Arsène Alexandre : *l'Art décoratif de Léon Bakst,* Paris, 1913. — B.N., Est., Ca 83.

Sculptures présentées dans un décor de treillis et plantes vertes.

16
Serge de DIAGHILEV en habit de soirée ; photographie (1916). Agrandissement d'après un contretype de Kodak, Paris. 24 × 12,5 cm. — B.N., Opéra.

17
PINET (André). Portrait de Gabriel Astruc ; pastel sur carton [ca 1900]. 40 × 34 cm. — Mlle Lucienne Astruc.

Diaghilev ayant indisposé, par négligence ou maladresse, ses principaux commanditaires russes, se trouva à l'automne 1909 dans une situation critique « lorsque nous ne recevions de lui aucune nouvelle de Paris pendant longtemps, écrit A. Benois, nous commencions à être très anxieux à son sujet et pensions qu'il avait pu essayer de se suicider... Mais, comme par miracle, les choses s'arrangèrent d'elles-mêmes, le magicien en cette circonstance étant principalement Gabriel Astruc ; la compagnie et toutes ses productions fut en mesure de subir son second examen » *(Reminiscences,* p. 312*)*. Dans sa biographie de Diaghilev (p. 169), A. Haskell rapporte comment Astruc offrit de prendre en charge l'organisation de la saison russe au Châtelet, contre une garantie de 100 000 F, bientôt réunie par Misia Sert, avec le concours des grandes fortunes parisiennes (Camondo, Deutsch de la Meurthe, H. de Rothschild...).

18
COCTEAU (Jean). Misia Sert dans sa loge, aux Ballets russes ; crayon et plume. Non signé (ca 1917). 23 × 27,5 cm. — M. Thierry Bodin.

« ... Et quand avec l'efflorescence prodigieuse des Ballets russes, révélatrice coup sur coup de Bakst, de Nijinsky, de Benois, du génie de Stravinsky, la princesse Yourbeletieff, jeune marraine de tous ces grands hommes nouveaux, apparut portant sur la tête une immense aigrette tremblante inconnue des Parisiennes et qu'elles cherchèrent toutes à imiter, on put croire que cette merveilleuse créature avait été apportée dans leurs innombrables bagages, et comme leur plus précieux trésor, par les danseurs russes... » (M. Proust, *Sodome et Gomorrhe,* éd. Pléiade, II, 743).

19
BAKST (Léon). Portrait de Misia Sert et projet de chapeau pour un gala des Ballets russes ; crayon et gouache. Non signé (ca 1910). 18 × 12 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 139).

Accompagné d'une lettre de Bakst donnant des instructions pour l'exécution du

chapeau : « ... Je le vois avec plumes noires grises, blanchâtres avec des gouttes d'argent ou diamants par ci, par là ; turban vert cru lumineux avec petit dessin ou points d'argent, une grande pierre verte forme persane sur le côté et une raie de dentelle très fraîche... »

PROV : Boris Kochno.

20
Léon BAKST, MISIA SERT (?), S. de DIAGHILEV, Mme X, Vaslav NIJINSKY ; photographie prise sur un pont de chemin de fer (1910 ?). Agrandissement d'après un tirage original. — Mme Marie Constantinovitz.

20

21
LAZLO (P.A.). Portrait d'Elisabeth de Caraman Chimay, comtesse Greffulhe ; photographie R. Bonnefoy, Paris, d'après l'original, daté Paris, 1909. — M. le Duc de Gramont.

22
DIAGHILEV (Serge de). Lettre à la comtesse Greffulhe, St-Petersbourg, 18 janvier 1908. 4 p. — M. le Duc de Gramont.

Sur papier à en-tête du Grand Hôtel d'Europe, St-Petersbourg.

Chère Madame,

Hier j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Madame la Grande Duchesse Wladimir au sujet de notre exposition à Paris et de ses résultats financiers. Son Altesse m'a prié de vous tenir au courant de cette question et de vous informer où en sont les choses. J'eusse été heureux de pouvoir le faire d'une manière exacte, mais malheureusement jusqu'à maintenant il nous a été tout à fait impossible d'en obtenir le total définitif, vu que nous n'avons pas encore reçu les tableaux de Venise. C'est surtout cette raison qui jusqu'à ce jour m'a empêché de vous renseigner d'une façon plus précise. Quoique ne sachant encore rien de sûr, je crains fort que, pécuniairement parlant, le succès de notre entreprise ne soit presque nul.

En effet, vous vous souvenez bien que nous n'avons pas reculé devant les énormes frais d'organisation de notre exposition à Paris, désireux que nous étions d'en faire une grandiose manifestation artistique, qui fut en tous points digne de votre gracieux patronage.

Il faut surtout ajouter que, ne nous en tenant pas à notre première idée, qui était de ne faire qu'une seule exposition à Paris, nous en avons ouvert deux autres, à Berlin et à Venise, ce qui a considérablement grevé notre budget. Je pense pouvoir, sous peu, vous donner des renseignements plus précis, dès que les arrangements relatifs à notre exposition « ambulante » seront définitivement terminés.

J'espère, Madame, avoir bientôt le plaisir de vous voir à Paris et je n'ai pas besoin de vous dire que mon plus ardent désir est de vous voir accorder votre bienveillant concours à nos œuvres musicales, comme vous avez eu la bonté de le faire jusqu'à maintenant.

Agréez, Comtesse, mes respectueux hommages.

Serge de Diaghilev

23

23

23
Robert de MONTESQUIOU en prince des Mille et une Nuits ; 2 photographies (1906). Agrandissements d'après des tirages originaux. 15 × 5 et 15 × 10 cm. — B.N., Manuscrits, N. a fr. 15071, f. 43, 44.

« Attendu d'un moment à l'autre, un admirable costume de Chaouch couleur pervenche à galons d'argent » (R. Hahn à R. de Montesquiou, juin 1906, N. a fr. 15071, f. 46).

Écrivain, esthète, irascible grand Maître du protocole et des élégances parisiennes, Montesquiou accueillit avec transports les premiers spectacles des Russes. Cousin de la comtesse Greffulhe, il exerçait une influence certaine sur les milieux aristocratiques et mondains. Diaghilev avait eu l'habileté de se le concilier en lui demandant de prêter son portrait par Whistler pour une exposition d'art moderne, à St-Petersbourg, en 1898. Montesquiou partage avec Benois sa fascination pour

Versailles ; les décors du *Pavillon d'Armide* l'enchantent, encore qu'il regrette de n'avoir pas été consulté. Nijinsky le séduit comme Ida Rubinstein à qui il vouera un culte passionné.

« Ballets russes, art nouveau, Diaghilev, Nijinsky
Tel un papillon noir et blanc près des Sylphides
Fokine, oiseau de feu. Soir lointain, trop rapide
Et les accords ensorcelants de Stravinsky. »

Dans une étonnante chronique de *la Vie parisienne* (juin 1909), il évoque le public et l'atmosphère des premières saisons parisiennes :

« Une foule de grecques systématiques de Tanagras préconçues y arborent la mousseline de soie sans formes et la bandelette qui, sur une coiffure paraissant avoir connu le *sleeping,* relève, quand ce n'est pas le bandeau de la fluxion, celui du colin-maillard... Quant au *spectacle dans les couloirs,* ce n'est pas seulement l'agora ou le forum un jour de délibération populaire, c'est plus criard que l'Hippodrome, un jour de meeting de postiers et plus vociférant qu'une « corbeille » un jour de Krach ; c'est quelque chose qu'il faudrait appeler le *hurloir* ou le *heurtoir* ».

24
BARBIER (George). *Schéhérazade ; la Danse ;* aquarelles au pochoir avec rehauts d'or. Signé et daté en b. à dr. : *G. Barbier, 1914.* 21 × 14,5 cm. — B.N., Est., Oa 185.

Extr. de *Modes et Manières d'aujourd'hui,* 3e année, éd. Pierre Corrard, Paris, 1914.

25
MARTIN (Charles). *La Neige ; l'Orage ;* aquarelles au pochoir avec rehauts d'or. Signé en b. à dr. : *Ch. Martin.* 20,5 × 14,5 cm. — B.N., Est, Oa 185.

Extr. de *Modes et Manières d'aujourd'hui,* 2e année, éd. Pierre Corrard, Paris,1913.

CONCERTS HISTORIQUES ET BORIS GODOUNOV

CINQ CONCERTS HISTORIQUES RUSSES donnés au Théâtre de l'Opéra, les 16, 19, 23, 26 et 30 mai 1907, sous le patronnage de la Société des Grandes auditions musicales de la France. Chœurs et orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux sous la direction de Arthur Nikisch, Camille Chevillard, Félix Blumenfeld.

Avec le concours de Nicolaï Rimsky-Korsakov, Alexandre Glazounov et Serge Rachmaninov, Felia Litvinne, Fedor Chaliapine, Marianne Tcherkassly, Elisabeth Petrenko, Dimitri Smirnov.

La « Deuxième campagne d'exportation », ainsi que l'appelle Alexandre Benois, se poursuivit en 1907 avec 5 « concerts historiques russes » donnés à l'Opéra de Paris.

L'éclat de ces soirées fut rehaussé par la présence de Glazounov, de Rachmaninov et surtout de Rimsky-Korsakov qui, pendant longtemps, avait hésité à accompagner Diaghilev à Paris, « affirmant qu'il ne voulait pas paraître là où l'on vilipendait son Tchaikovsky. Il venait souvent me voir à l'Hôtel d'Europe à Petersbourg pour discuter la question du départ, écrit Diaghilev ; il surgissait enfoui dans une énorme pelisse, les verres de ses lunettes givrés, commençait aussitôt à s'agiter, à menacer avec son long doigt et à pester contre la musique française ; et soudain, en rentrant un jour à la maison, je trouvai sa petite carte de visite sur laquelle il avait écrit : *Eh bien, si c'est pour partir, c'est pour partir ! criait le moineau lorsque le chat le traînait dans l'escalier.* Et il partit... » (B.N. Opéra, fonds Kochno, pièce 121).

Rimsky-Korsakov, Rachmaninov, Arthur Nikisch, Félix Blumenfeld et Camille Chevillard se succédèrent au pupitre pour diriger des œuvres du

Groupe des Cinq et de compositeurs encore plus obscurs pour le public parisien comme Liadov, Taneïev, Liapounov...

Malgré le caractère officiel de ces manifestations et la présence de hautes personnalités comme celle du Grand Duc Vladimir, ces concerts ne remportèrent pas le succès escompté : « Dans l'ensemble, ils ont été intéressants, mais non passionnants : une distraction agréable et délicate, mais pas une révélation ! » (E. Stoullig, *les Annales du théâtre et de la musique,* 1907, p. 18).

Pourtant, le grand triomphateur de ces soirées fut Chaliapine, qui chantait pour la première fois à Paris. Il révélait au public parisien des fragments de *Boris Godounov,* du *Prince Igor,* de *la Khovanchina,* œuvres qui devaient être reprises par la compagnie de Diaghilev au cours des saisons suivantes. Diaghilev raconte l'accueil qu'il reçut du public parisien lors du premier concert, après l'acte de Vladimir Galitzky du *Prince Igor :* « Le succès de ce numéro fut tel que longtemps après sa fin, le public enthousiaste n'arrivait pas à se calmer et ne cessait de réclamer Chaliapine. Nikisch, qui conduisait alors le concert, se préparait à faire débuter le dernier numéro du programme, la *Komarinskaïa* de Glinka. A plusieurs reprises, il leva les bras pour commencer à diriger, mais le public déchaîné, ne voulait toujours pas se taire. Alors, outré, blessé dans son amour-propre, il jeta son bâton et quitta la fosse d'orchestre. » (B.N. Opéra, fonds Kochno, pièce 121).

26
CONTRAT entre Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra et Serge de Diaghilev. Paris, 14 janvier 1907. 25 × 17,5 cm. — B.N. Opéra, fonds Rouché, pièce 124.

« M. Gailhard s'engage à mettre à la disposition de M. Serge de Diaghilev la salle de l'Opéra et la scène disposées pour y donner des concerts (comme les grands concerts de l'Opéra) de telle sorte que M. Serge de Diaghilev n'aura à payer que ses exécutants vocaux et instrumentaux, ses affiches, les frais de son organisation et les droits d'auteurs et des indigents. »

A cette date, quatre concerts seulement étaient prévus. Celui du 16 mai fut rajouté ultérieurement.

27
PROGRAMME DES « CONCERTS HISTORIQUES RUSSES » donnés au Théâtre de l'Opéra de Paris en mai 1907. 28 × 22 cm. — B.N. Opéra, carton 2238.

28
Arthur NIKISCH ; photographie (ca 1905). Reproduction d'après un cliché Perscheid, Leipzig. — B.N., Est., N² sup.

29
« Le Maître C. Saint-Saëns recevant, à la Salle Pleyel, les compositeurs et artistes russes » ; photographie. Agrandissement d'après *Musica,* n° 58, juillet 1907, p. 104. — B.N., Mus.

Assis au premier rang : Chaliapine, Felia Litvinne, Saint-Saëns, Rimsky-Korsakov ; debout, au centre : Koussevitzky, H. Casadesus, S. Rachmaninov ; à droite : Wanda Landowska.

BORIS GODOUNOV

Opéra en 3 actes et 7 tableaux de Modeste Moussorgsky.
Représentations de gala données à Paris, Th. de l'Opéra, les 19, 21, 24, 26, 31 mai, 2, 4 juin 1908.

Mise en scène d'Alexandre Sanine ; décors d'Alexandre Golovine exécutés par Juon, Anisfeld, Lanceray, Yaremitsch, Plekhanov (tableaux 1-3, 5-7) ; décor d'Alexandre Benois et Lockenberg (tableau 4) ; costumes et accessoires de Bilibine exécutés par Nemensky, Lapchine, Poliakov ; coiffures et perruques de Th. Grigorievitch Zaïka.
Orchestre dirigé par Félix Blumenfeld ; chœurs du théâtre Impérial de Moscou dirigé par Ulrich Avranek.
Principaux interprètes : Fedor Chaliapine *(Boris),* Dimitri Smirnov *(le faux Dimitri),* Katorsky *(Pimène),* Jean Altchevsky *(Chouisky),* Mmes Ermolenko *(Marina),* Elisabeth Petrenko *(la Nourrice),* Tougarinova *(le Tsarevitch).*

La division adoptée à Paris fut la suivante :

Acte I :
Tableau 1 : Cour du monastère Novo-Dievitchi, aux environs de Moscou.
Tableau 2 : La cellule du moine Pimène.
Tableau 3 : Scène du couronnement, sur la place du Kremlin.
Acte II :
Tableau 1 : Le parc du Château de Sandomir, en Lithuanie.
Tableau 2 : L'appartement privé des enfants du Tsar, au palais impérial.
Acte III :
Tableau 1 : Clairière dans la forêt près de Kromy.
Tableau 2 : La grande salle du Kremlin. Mort de Boris.

C'est avec une œuvre lyrique que Diaghilev aborda pour la première fois la scène parisienne. Il voulait faire connaître l'art russe en Occident et quelle œuvre en effet plus que *Boris,* retraçant des événements décisifs de l'histoire de ce pays, pouvait mieux mériter la qualification de drame national ?

Ce spectacle fut préparé en Russie avec un soin et un luxe extraordinaire. Rien ne fut épargné : temps, argent, compétences. Mais c'est à Paris que les difficultés commencèrent et il fallut la ténacité d'un homme de la trempe de Diaghilev pour vaincre ce qui, à d'autres, aurait paru insurmontable.

Diaghilev nous relate, dans un texte inédit (B.N., Opéra, fonds Kochno), les différentes étapes de cette folle entreprise : « Après les premières représentations données au Théâtre Marie, à St-Petersbourg, en 1874, qui n'avaient pas donné les résultats attendus, Rimsky-Korsakov avait décidé de réviser, de réorchestrer et d'abréger l'opéra. Inutile de critiquer cette malheureuse entreprise. Cependant, lorsque je vins monter *Boris* à Paris, certains numéros, tout d'abord supprimés, furent restitués par Rimsky-Korsakov, entre autres, le célèbre « carillon » qui fit sensation.

J'étais plein d'appréhension quant à la longueur de l'opéra et à la coordination des scènes, et nous avions engagé avec Rimsky-Korsakov d'interminables discussions, entre autres, placer la scène du Couronnement après celle de « la Cellule » afin de couper les deux premières scènes populaires et terminer le premier acte par le Couronnement. Du point de vue chronologique c'était plausible (...). La première année, je ne présentai à Paris ni l'acte de la Kortchma, ni celui de la chambre de Marina, ceci pour ne pas allonger l'opéra qui, d'après l'opinion générale d'alors, ne serait jamais compris des Parisiens (...). J'avais persuadé le Grand Duc Vladimir Alexandrovitch de monter avec le plus grand faste possible cet opéra, qui fut le premier opéra russe donné à Paris. On avait conclu avec l'Opéra de Paris un accord, suivant lequel la direction devait mettre gracieusement à notre disposition, la salle et l'orchestre, à la condition qu'après ces spectacles, tout notre matériel, décors et costumes, deviendrait la propriété de l'Opéra. Ainsi *Boris* pourrait être inclus dans le répertoire permanent et chanté en français. Mais la direction de l'Opéra ayant vendu toute la mise en scène au Metropolitan Opera de New York, cette idée n'a jamais été réalisée ; et après ma saison de Paris, c'est aux États-Unis que *Boris* fut monté avant d'être représenté en Europe.

Pour rehausser l'éclat des costumes de *Boris,* j'avais envoyé dans les départements du nord de la Russie, notamment dans les provinces d'Arkhangelsk et de Vologda, une sorte d'expédition sous la direction du peintre J. Bilibine, éminent spécialiste de l'antiquité russe. Il avait parcouru un grand nombre de villages et de petits bourgs en achetant chez les paysans d'admirables « sarafanes » anciens tissés à la main, des broderies, des coiffes, etc., tout ceci conservé depuis des années par les habitants de ces régions dans le fond de leurs coffres. Avec tout ce qu'il rapporta, Golovine combina les costumes de l'opéra. La valeur et la beauté de ce butin étaient telles que, suivant le désir du Grand Duc Vladimir, j'en fis une exposition dans les salles du musée de l'Ermitage Impérial. Des maisons de grande renommée, celles des Sapojnikoff et des Vchivkine, tissèrent spécialement pour nous à Moscou, suivant les indications de Golovine, des brocards. Bref, il n'y avait pas de limites aux soins et à la fantaisie dont nous entourâmes cette mise en scène.

Golovine ne cessait de modifier les maquettes de ses décors. Ainsi rien que pour la scène du Couronnement, il m'avait présenté successivement quatre esquisses. La mise en scène de l'acte polonais était confiée à Benois et la direction des théâtres impériaux, à cette occasion, nous prêta toute l'aide souhaitable.

Les chœurs furent empruntés au Grand Théâtre (Bolchoï) de Moscou et les artistes invités furent les meilleurs : Chaliapine, Smirnov, Youjina, Zbroueïeva, Petrenko et autres. Pour la partie de la machinerie, on fit venir de Moscou une équipe de charpentiers-mécaniciens sous la direction de K.F. Walz, magicien des trucages de théâtre de l'époque. L'orchestre fut conduit par F.M. Blumenfeld, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Musique de Kiev.

Ainsi nous partîmes pour Paris. La curiosité des Parisiens était grandement éveillée, mais du côté de la bureaucratie routinière de l'Opéra nous rencontrâmes une malveillance inimaginable. Il nous fut déclaré dès notre arrivée, qu'il ne fallait pas songer à mettre sur pied un opéra aussi compliqué que *Boris* dans un délai aussi bref que celui qui avait été prévu ; que le théâtre était débordé par son propre répertoire et qu'il n'y avait aucune possibilité de trouver le temps nécessaire, non seulement pour les répétitions des chanteurs en scène, mais même pour la mise en place des décors d'un spectacle aussi difficile. A tout ce que je demandais, on me répondait invariablement : *Ah, Monsieur, ça ne s'est jamais fait, c'est impossible !*

Quand enfin, nous commençâmes à répéter avec l'orchestre, — et on ne nous avait accordé que deux ou trois répétitions — les machinistes de l'Opéra se mirent à faire sur le plateau un tel vacarme, qu'il fallut que je tienne dans la main une pièce d'or de vingt francs, pour la leur donner au moment où Chaliapine ou d'autres artistes entreraient en scène. A cette seule condition, les ouvriers s'arrêtaient de donner des coups de marteau et partaient pour quelque temps au bistro.

Trois jours avant la première représentation, on nous annonça que pour planter nos décors, — il y avait sept actes — on ne pouvait mettre le local de l'Opéra à notre disposition que le jour même du spectacle. Je réunis mes collaborateurs pour décider si nous devions ou non retarder notre première. A cette réunion, nous assistâmes tous, y compris nos machinistes russes. Les plus violents furent Walz, soutenu par les machinistes, et le coiffeur Théodore Grigorievitch Zaïka. Bouillants de rage, ils affirmèrent que retarder la première serait faire échouer notre entreprise. Je décidai de jouer, coûte que coûte (...).

Le jour de la première, on nous ouvrit, avec un sourire hypocrite, les portes de l'Opéra. Ainsi commencèrent le déballage des milliers de costumes et des caisses d'accessoires, la plantation et les éclairages de sept grands décors et, en même temps, les répétitions des scènes du Couronnement et de l'Émeute, avec des centaines de figurants. Il fallait accrocher les toiles des décors sans commettre la moindre erreur, ceci dans un théâtre

que personne d'entre nous ne connaissait, en rassemblant les éléments que personne de nous n'avait jamais vus dans leur ensemble. Il ne pouvait donc pas être question de répétition générale (...).

Il aurait suffi d'une seule erreur grave dans la plantation de nos décors et notre spectacle aurait été impossible. Mais le sort était pour nous, quelques minutes avant la représentation, tous les décors étaient plantés et éclairés.

J'eus à peine le temps de me changer lorsque le rideau d'avant-scène fut levé. Dès la fin du premier tableau de *Boris,* le public commença à se détendre. La Cellule, avec les chœurs dissimulés dans les coulisses étonnèrent tout le monde, et après la scène du Couronnement, commença le triomphe. » (S. de Diaghilev.)

30
Programme illustré des représentations de gala données au Théâtre national de l'Opéra, en mai et juin 1908. Paris, Impr. E. Robert. 27 cm. — B.N., Mus., 4° Vm Pièce 446.

Couverture illustrée d'un bois gravé d'Ivan Bilibine.

31
BENOIS (Alexandre). Esquisse pour l'acte II : le jardin du château de Sandomir en Pologne ; gouache et crayon. Réplique. Non signé, daté en b. à dr. : *16-3-1954.* 31,5 × 47,5 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

32
BILIBINE (Ivan). Sept costumes ; gravures coloriées. Signé en b. à dr. (en russe) et daté : *1908.* 14 × 9 cm. — B.N., Opéra, Cost. Estampes.

33
Fedor CHALIAPINE dans le rôle de Boris ; photographie. Tirage original A. Bert (ca 1908). 26,5 × 16,2 cm. — B.N., Opéra, Ph. Portr.

Envoi : *A mon cher ami Louis Schneider en souvenir de grande amitié. F. Chaliapine, 24 juin 1909. Paris.*

34
GEFTER (A). Portrait de F. Chaliapine ; gouache et huile sur carton. Signé et daté : *A. Gefter, 1929.* 91 × 71 cm. — B.N., Musée de l'Opéra n° 1 252.

PROV. : Don Charles Pitt.

35
Fedor CHALIAPINE dans *Ivan le terrible ;* photographie (ca 1910). Tirage original. 18 × 13 cm. — B.N., Opéra, Ph. Portr.

Durant la saison de 1909, Diaghilev donna sept représentations de l'opéra de Rimsky-Korsakov la *Pskovitianka* (la fille de Pskov), rebaptisé pour la circonstance *Ivan le terrible,* avec Chaliapine dans le rôle titre.

36
Fedor CHALIAPINE dans *Ivan le terrible.* Reproduction photographique de la gravure de V. Serov. (Musée Pouchkine à Moscou.) 21 × 15 cm. — Mme Lydia Takhtchoglo.

La saison de 1909

DANSES POLOVTSIENNES DU « PRINCE IGOR »

Musique d'Alexandre Borodine.
Scènes et danses de Michel Fokine.
Décor et costumes de Nicolas Roerich ; décor exécuté par Anisfeld ; costumes exécutés par Caffi et Vorobiev ; mise en scène d'Alexandre Sanine ; régie de Serge Grigoriev.
1re représentation à Paris, Th. du Châtelet, le 18 mai 1909 (répétition générale), sous la direction de Émile Cooper.
Chœurs de l'Opéra de Moscou sous la direction de Ulrich Avranek.
Principaux interprètes (chant) : Elisabeth Petrenko, Fedor Chaliapine.
Principaux danseurs : Sophie Fedorova *(jeune fille polovtsienne),* Adolf Bolm *(chef guerrier polovtsien).*

ARGUMENT

« Tour à tour les vives jeunes filles polovtsiennes, les archers grisés d'enthousiasme et les captives aux gestes langoureux exécutent, avec une frénésie qui grandit sans cesse, ces danses au caractère sauvage et pourtant infiniment nuancées. » (Programme des Ballets russes).

Le divertissement du *Prince Igor* est l'un des rares ballets qui se soit maintenu jusqu'en 1929 au répertoire de Diaghilev. Ce succès durable s'explique par l'heureuse conjoncture de la musique de Borodine, tour à tour charmeuse et déchaînée, de la chorégraphie de Fokine, qui sut porter à son plus haut degré d'intensité l'énergie de la troupe entière, et du décor de Roerich : « un panorama sans praticable, au ciel rougeâtre et or, s'étendant sur l'immensité des steppes, avec la fumée s'élevant des tentes de nomades bigarées... Les costumes pour lesquels Diaghilev avait dévalisé toutes les boutiques orientales de St-Petersbourg eurent un grand succès et amusèrent Paris par la vivacité de leurs couleurs... Malgré tout, le charme profond du *Camp des Polovtsiens* reposait, évidemment, sur la musique de Borodine... En dépit de son admiration pour Borodine, Diaghilev coupa de cet acte le fameux air du Prince Igor : *« oh ! rendez-moi la liberté »,* lorsqu'il s'aperçut de sa ressemblance avec une marche populaire française. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 299).

Fokine considère cette œuvre comme essentielle : « Avant elle, le rôle du corps de ballet dans une représentation était limité à celui de toile de fond pour les solistes. Il existait des morceaux pour le corps de ballet, sans solistes, mais malgré tout, son rôle restait purement décoratif, un ensemble sur un même tempo. Il y avait des groupes et des mouvements agréables à regarder ; mais les termes de sentiments, extases, inspiration et caractère n'étaient jamais utilisés en ce qui concerne le corps de ballet. Mon but fut de créer pour lui une danse qui fasse naître l'enthousiasme. » (M. Fokine, *Memoirs,* p. 150).

37
ROERICH (Nicolas). Projet de décor pour les Danses Polovtsiennes, IIe acte du *Prince Igor* de Borodine ; peinture à la colle, sur toile. Signé du monogramme de l'artiste. 58,5 × 84,5 cm. — Londres, Victoria & Albert Museum, E. 2487-1920.

PROV. : Don du Comité d'honneur de l'exposition Roerich, Londres, 1920.

LE FESTIN

Suite de danses sur la musique de Glinka, Tchaikovsky, Moussorgsky, Glazounov, Rimsky-Korsakov.
Argument de Serge de Diaghilev.
Chorégraphie de Marius Petipa, Nicolas Goltz, Félix Kchessinsky, Michel Fokine, Alexandre Gorsky.
Décor de Constantin Korovine exécuté par Lambine et Charbey ; costumes de Léon Bakst, Alexandre Benois, Constantin Korovine, Ivan Bilibine, exécutés par Caffi, Vorobiev, Muelle ; directeur de scène : Charles Waltz.
1re à Paris, Th. du Châtelet, le 18 mai 1909 (répétition générale), sous la direction de Émile Cooper.
Principaux danseurs : Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky, Sophie Fedorova, Vera Fokina, Michel Mordkine.

La production de *Cléopâtre* n'étant pas suffisamment prête, Diaghilev improvisa (sans argument précis) un divertissement sur une suite hétéroclite de neuf morceaux, ressortissant plus à une « salade russe », selon Benois, qu'à un spectacle chorégraphique achevé. Seul surnagea le pas de deux extrait de *la Belle au bois dormant* de Tchaikovsky *(l'Oiseau d'or* ou *l'Oiseau de feu)* et *la Princesse enchantée,* dansé par Nijinsky et Karsavina. Il fut repris en janvier 1913 à Vienne, sous le titre de *l'Oiseau bleu* et en 1915 à Paris sous celui de *la Princesse enchantée,* décor et costumes de Bakst.

38

38
BAKST (Léon). Projet de costume pour la Princesse enchantée (Karsavina) dans *l'Oiseau d'or;* crayon, gouache et rehauts d'or. Signé en b. à g. : *Bakst* [1909]. — Collection particulière, Paris.

PROV. : ancielle coll. de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. *Art et décoration,* février 1911, p. 34.

39
BAKST (Léon). Projet de costume pour le Prince hindou (V. Nijinsky) dans *l'Oiseau d'or;* gouache, crayon et rehauts d'or. Signé à g. en b. : *Bakst.* [1909]. 34 × 22 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : ancienne coll. de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. *Art et décoration,* février 1911, p. 38.

40
Vaslav NIJINSKY dans le rôle du Prince hindou ; photographie ; agrandissement d'après un tirage original de L. Roosen, Paris [1909]. 21 × 12 cm. — B.N., Opéra.

41
BAKST (Léon). Projet de décor oriental (palmes et orangers) ; crayon gras. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst 1911.* 45 × 60 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

Décor utilisé en 1915 à l'Opéra de Paris pour le ballet *La Princesse enchantée,* « pas de deux classique, musique de Tchaikovski, nouveau décor et costumes de Bakst » (cf. reprod. dans *Comœdia illustré,* programme de l'Opéra, 20 déc. 1915). Étant donnée la date inscrite à la signature, il y a tout lieu de penser qu'il s'agit du projet de décor pour *la Péri* de Dukas commandé (mais non monté) par Diaghilev, en 1911. Le personnage couché sous les palmes serait la Péri que le Prince Iskander

découvre endormie, au début du ballet de P. Dukas. L'exposition des œuvres de *L. Bakst* au Musée des Arts décoratifs (1911) présentait (n° 52) une gouache intitulée *Première esquisse pour le décor de la Péri;* ainsi que trois projets de costumes (n° 53-55).

LE PAVILLON D'ARMIDE

Ballet en 1 acte d'Alexandre Benois.
Musique de Nicolas Tcherepnine.
Mise en scène, chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes d'Alexandre Benois ; décor exécuté par Oreste Allegri et Lockenberg ; costumes exécutés par Caffi ; régie de Serge Grigoriev.
1re représentation à Paris, Th. du Châtelet, le 18 mai 1909 (répétition générale), sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
Principaux interprètes : Vera Karalli (répétition générale, *Armide*) - Anna Pavlova (1re) ; Michel Mordkine (générale, *le Vicomte*) - Michel Fokine (1re) ; Vaslav Nijinsky *(l'esclave d'Armide);* Tamara Karsavina *(Confidente d'Armide).*

ARGUMENT

Le Vicomte de Beaugency se rend chez sa fiancée. La tempête l'empêche de continuer sa route. Il se trouve sur les terres du Marquis qui lui offre l'hospitalité dans une des dépendances de son château : Le Pavillon d'Armide. Une tapisserie des Gobelins représente, sous le costume d'Armide, les traits d'une des parentes du Marquis, célèbre par sa beauté. Le Vicomte s'endort.

Le Gobelin s'anime avec Armide, sa cour et les chevaliers captifs. Il semble qu'Armide pleure Rinaldo, absent. Le Marquis paraît sous les traits du Roi. Le Vicomte tombe amoureux d'Armide et le Roi-sorcier bénit leur union devant toute la cour.

Lorsque le Vicomte se réveille, le Marquis vient lui demander s'il a bien passé la nuit. Le Vicomte reconnaît le Sorcier qu'il a vu dans son rêve ; mais il retrouve en même temps l'écharpe qu'Armide lui a donnée. Il meurt, victime de l'enchantement fatal, tandis que le Marquis triomphe de cette mort qui est une nouvelle victoire de sa sorcellerie.

Premier ballet représenté à Paris, *le Pavillon d'Armide* est la reprise du spectacle créé à St-Petersbourg le 25 novembre 1907, au Théâtre Marie, livret et décors d'Alexandre Benois, chorégraphie de Fokine, musique de Tcherepnine, élève de Rimsky-Korsakov, chef d'orchestre au Théâtre Marie et neveu par alliance d'A. Benois. Dans ses souvenirs, Benois rapporte que l'idée lui en était venue dès 1900-1901 à la lecture du conte de Théophile Gautier *Omphale* et donne maints détails sur les intrigues et difficultés qui entourèrent la création de son œuvre.

En 1908, alors qu'il passait ses vacances en Suisse et y donnait des leçons à Ida Rubinstein, Fokine apprit le projet de tournée en France : « je reçus une lettre de Benois, qui mentionnait qu'il avait eu l'idée de persuader Sergei Pavlovich Diaghilev d'emmener la Compagnie de ballet à Paris et d'y présenter *Le Pavillon d'Armide* et quelques autres de mes ballets...

M'appuyant sur cette lettre, j'ai toujours considéré que l'origine de l'idée de présenter le ballet en Europe de l'Ouest appartenait à Benois et qu'il fallait lui laisser le crédit d'avoir insisté pour que le programme soit formé de mes ballets et non du vieux répertoire », (Michel Fokine, *Memoirs,* p. 138).

« Ceux qui étaient habitués à la fadeur maladive adoptée invariablement par les théâtres parisiens pour caractériser l'époque Rococo (comme pour *Manon* dans la production de l'Opéra-Comique) trouvèrent nos couleurs trop vives et la grâce de nos danseurs trop apprêtée. Mais pour ceux qui

comprenaient réellement Versailles, les porcelaines chinoises de Sèvres, les tapisseries, les appartements dorés des châteaux et l'architecture des parcs, notre *Pavillon d'Armide* fut une révélation. Parmi nos amis les plus enthousiastes étaient Robert de Montesquiou et Henri de Régnier lui-même. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 292.)

42
BENOIS (Alexandre). Projet de décor pour le songe de Renaud, 2e tableau, version de Paris ; gouache. Signé en b. à g. et daté en b. à dr. : *Alexandre Benois. 31-5-44.* 33×49 cm. — A.M. Rémy Clément.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Réplique portant l'envoi en b. à dr. : *pour ma chère fille Hélène Léla Clément-Benois.*

« J'avais réussi à améliorer largement le décor et les costumes qui avaient été faits spécialement pour Paris. Dans la version de St-Petersbourg j'avais été ennuyé par le voisinage des couleurs lilas, rose et jaune, et par certains détails un peu bariolés du décor de la seconde scène. Ces défauts, je les avais maintenant corrigés. L'une des « améliorations » les plus sensibles était due à l'insistance de Waltz, notre magicien. Il introduisit deux gigantesques cascades pyramidales, à la fin de la seconde scène, à la place de l'insignifiant jet d'eau dans la version des jardins d'Armide à St-Petersbourg. Ces cascades argentées et bouillonnantes produisaient une impression enchanteresse et rafraîchissante ; le bruit de leur chute se mêlait poétiquement à la musique. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 291-292.)

43
BENOIS (Alexandre). Projet de décor pour les 1er et 3e tableaux (Le Pavillon); gouache. Signé au dos (1935). 29×49 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Réplique exécutée à l'intention du Prince Nikita D. Lobanov. Au dos : *Alexandre Benois. Le Pavillon d'Armide. Décor du Ier et IIIe tableau. Version Paris, 1909.*

« Ce pavillon devait représenter la quintessence de l'architecture de la décoration baroque. Les hautes fenêtres surmontées d'un œil-de-bœuf, alternaient avec les colonnes de marbre poli, cependant que le motif de stuc au-dessus de la niche centrale représentait des figures allégoriques appuyées sur des nuages, supportant un dais somptueux orné de plumes rares qui ombraient, en la surplombant, la magique tapisserie des Gobelins. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 244.)

45

44
Tamara KARSAVINA dans le rôle d'Armide ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de E.O. Hoppé. 20×15 cm. — B.N., Opéra.

45
Vaslav NIJINSKY dans le rôle de l'Esclave favori d'Armide ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Gerschel, Paris (1909). 21×15 cm. — B.N., Opéra.

LES SYLPHIDES

Rêverie romantique en 1 acte de Michel Fokine.
Musique de Frédéric Chopin, orchestrée par Igor Stravinsky, Alexandre Glazounov, Anatole Liadov, Nicolas Sokolov, Serge Taneïev.

Groupes et danses réglés par Michel Fokine.
Décor et costumes de Alexandre Benois ; décor exécuté par Yaremitsch ; régie de Serge Grigoriev.
1re représentation à Paris, Th. du Châtelet, le 2 juin 1909 (répétition générale publique).
Principaux interprètes : Tamara Karsavina, Anna Pavlova, Vaslav Nijinsky.
Reprise en 1917, dans un décor de Carlo Sokrate.

Selon Alexandre Benois, l'idée de monter un ballet sur la musique de Chopin revient à Isadora Duncan, mais c'est Fokine qui situa l'œuvre à l'époque romantique lorsqu'il composa le pas de deux du ballet *Chopiniana,* créé à St-Petersbourg, le 10 février 1907, sur une valse de Chopin orchestrée par Glazounov.

« La Valse était dansée par Anna Pavlova et Michael Oboukhov. Pavlova apparut dans un costume à la Taglioni, d'après une maquette de Léon Bakst. C'était simplement une reproduction des gravures des années 1840. Oboukhov portait un costume de velours noir, tout à fait romantique, pris dans les costumes du ballet *la Fée des poupées,* également d'après une maquette de Léon Bakst. La chorégraphie différait de tous les autres pas de deux par l'absence totale de tours de force spectaculaires. Il n'y avait aucun entrechat, tour en l'air ou pirouette. » (Michel Fokine, *Memoirs,* p. 101).

Fokine développa l'inspiration de ce pas de deux (sans argument précis) dans un ballet intitulé *Rêverie romantique,* dansé à St-Petersbourg, le 6 avril 1908, par Pavlova, Preobrajenska, Karsavina et Nijinsky (orchestration de Maurice Keller, chef d'orchestre au Théâtre Marie, et de Glazounov pour le pas de deux). Pour la reprise à Paris, en 1909, Benois choisit le titre *Les Sylphides* et brossa un décor fantastique de tombes et d'église en ruines, assez conventionnel. Les pièces de Chopin avaient été réorchestrées pour la circonstance mais, comme le déplore A. Benois, « nos compositeurs n'avaient pas voulu (ou pas pu) préserver l'atmosphère propre à Chopin et en cherchant comment orchestrer des pages pour piano, ils avaient imprimé d'une manière trop manifeste leurs propres styles ». Le pas de deux de Pavlova et Nijinsky rallia cependant tous les suffrages. Lydia Sokolova écrit dans ses mémoires (p. 34-35) : « bien qu'il se lassât facilement de presque tous les autres ballets, Diaghilev garda toujours de l'intérêt pour *Les Sylphides,* que la compagnie dansa jusqu'à l'année de sa mort. Être autorisée à participer à ce ballet était considéré comme une promotion spéciale, même si ce n'était pas pour un solo ».

46
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE : décor et groupe de Sylphides ; agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris [1909]. 23 × 29 cm. — B.N., Opéra.

47
WILLM (Pierre-Richard). Anna Pavlova dans *Les Sylphides ;* statuette de cire. Non signé (ca 1928). 26 cm. — Mme Nadine Aladame.

PROV. : P.R. Willm.

48
Anna PAVLOVA dans *Les Sylphides ;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris [1909]. 23 × 17 cm. — B.N., Opéra.

49
BARBIER (George). T. Karsavina dans *Les Sylphides ;* lithographie en couleurs. Signé en b. à g. : *G. Barbier* [1914]. 28 × 15,5 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

50
HUGO (Valentine Gross). Nijinsky dans *Les Sylphides ;* bois gravé. Signé et daté en b. : *V.G. Les Sylphides 1910.* 22 × 22 cm. — M. André Bernard.

Épreuve sur Japon portant en b., dans la marge, la mention autographe : *Valentine Gross 8-7-16.*

CLÉOPÂTRE

Drame chorégraphique en 1 acte.
Musique de Anton Arensky, Serge Taneïev, Rimsky-Korsakov, Glinka, Moussorgsky, Glazounov, Tcherepnine.
Mise en scène, groupes et danses de Michel Fokine.
Décor de Léon Bakst exécuté par Anisfeld ; costumes et accessoires de Léon Bakst ; régie de Serge Grigoriev.
1re à Paris, Th. du Châtelet, le 2 juin 1909, sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
Principaux interprètes : Ida Rubinstein *(Cléopâtre),* Anna Pavlova *(Ta-Hor),* Tamara Karsavina *(esclave),* Michel Fokine *(Amoûn),* Vaslav Nijinsky *(esclave).*

ARGUMENT

« *L'action se passe auprès d'un sanctuaire vénéré situé dans une oasis. Amoûn jeune seigneur, est amoureux de la prêtresse Ta-hor, qui lui est promise par le grand prêtre. Le jeune couple ne songe qu'à sa félicité prochaine quand arrive, pour accomplir un vœu fait à la divinité du temple, la reine Cléopâtre. Amoûn, subitement frappé de passion, a l'audace de lui envoyer, enroulée autour d'une flèche, une déclaration brûlante. Saisi par les gardes, il va subir le juste châtiment de sa témérité. Mais la reine, touchée de la beauté du jeune homme, lui offre une nuit d'amour sans lendemain. Après avoir réalisé son rêve, Amoûn mourra. Tout à sa passion, Amoûn refuse d'écouter les exhortations de Ta-hor qui voudrait le sauver.*

Autour de la couche où Cléopâtre et Amoûn sont enlacés se forment des danses voluptueuses. Mais le temps s'écoule et bientôt Cléopâtre tend à son amant d'une nuit la coupe de poison. Elle le regarde durant qu'il agonise, puis se retire. » (Programme des Ballets russes.)

Cléopâtre est la reprise, modifiée, du ballet *Nuits Égyptiennes,* donné le 8 mars 1908 à St-Petersbourg, dans une chorégraphie de Fokine, sur une musique d'Arensky, un élève de Rimsky-Korsakov. A la même époque, St-Petersbourg était dans l'émoi des représentations annoncées de *Salomé* de Wilde où devait se produire une jeune et séduisante débutante, élève de Fokine : Ida Rubinstein, mais la censure interdit le spectacle après la répétition générale. Ces circonstances semblent avoir largement influencé la production parisienne de *Cléopâtre.* Sous ce titre nouveau le ballet était profondément remanié ; sur l'insistance de Diaghilev, la musique d'Arensky fut en grande partie remplacée par des œuvres empruntées à Taneïv (ouverture *Oresteia*), Rimsky (la vision de Cléopâtre dans *Mlada*), Glinka (danse turque de *Rousslan et Ludmilla*), Glazounov *(l'Automne* extrait des *Saisons)* et Moussorgsky (danse persanne de *Khovantchina*). L'arrivée de Rubinstein (Cléopâtre) dans un sarcophage d'or, le lent déroulement dansé des linges de couleur qui l'enserraient, telle une précieuse momie (souvenir de la danse des Sept voiles dans *Salomé*), laissèrent le

public parisien médusé ; quant au moment critique de l'abandon de la reine aux charmes d'Amoûn, il était dérobé grâce au jeu des rideaux du lit nuptial, sagement tirés par les suivantes de Cléopâtre, selon une idée d'Alexandre Benois, à qui l'on doit également le dénouement tragique du ballet remplaçant la fin banale de la version originale.

51

51
BAKST (Léon). Projet de costume pour une danseuse grecque ; crayon et gouache. Signé en b. à dr. : *Bakst* [1908]. 27,5 × 20,5 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : ancienne coll. de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. Exposition Bakst, Paris, 1911, n° 5.

En haut à g. inscription (en russe) : *Grecanki* (grecques) *9*. Il s'agit probablement de l'un des costumes dessinés par Bakst pour la première version du ballet à St-Petersbourg.

51 bis
FRÖDMAN-CLUZEL (Boris). Ida Rubinstein dans *Cléopâtre ;* bronze. Signé et daté sur la terrasse, devant à g. : *B. Frödman-Cluzel, 1910.* Fondeur : Hebrard, Paris. H. 14,5 cm, ex. n° 6. — Mme Gilberte Cournand.

52
BARBIER (George). T. Karsavina dans *Cléopâtre ;* lithographie en couleurs. Signé et daté en b. à dr. : *G. Barbier 1914.* 16 × 25 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye Pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

53
SORINE (Savely Abramovitch). Anna Pavlova. Mine de plomb, sanguine, fusain et encre de chine. Signé en b. à g. : *S. Sorine, 1922.* 1,37 × 1,05 m. — Paris, Musée d'Art Moderne, Centre G. Pompidou. J. de P. 335 P.

PROV. : ancien fonds du Musée du Jeu de Paume.

II

L' « ALLIANCE NOUVELLE »

(1910-1914)

Diaghilev réussit pendant les années 1910-1914 à prendre la première place dans la vie artistique parisienne, grâce surtout à trois personnalités : Fokine, Stravinsky et Bakst — auxquelles il faut ajouter, parmi les danseurs, Nijinsky et Karsavina. Il serait cependant injuste de ne pas associer à ce palmarès les noms d'Enrico Cecchetti, maître de ballet qui eut à assurer la cohésion de la troupe, et celui du chef d'orchestre Pierre Monteux. En 1911, Diaghilev jugea le moment venu d'établir sa compagnie sur des bases juridiques stables et fixa son siège officiel à Monte-Carlo. Si Paris fut son centre d'activité principal, des tournées furent organisées dès 1910 à Londres, puis à Rome, Berlin, Dresde, Vienne, Budapest et, en 1913, à Buenos-Aires, Montevideo et Rio. Diaghilev ne put répondre à toutes les sollicitations : l'Aga Khan ne voulait-il pas le faire venir en Inde ?

A Londres, qui fut après Paris la ville la plus souvent visitée, on fut dans l'ensemble plus sensible à la veine romantique qu'aux spectacles évoquant la Russie primitive ou l'Orient. Car le répertoire des premières saisons n'était pas uniquement d'avant-garde : *Les Sylphides, le Festin, Giselle, Le Lac des cygnes,* et *Cléopâtre* étaient des versions plus ou moins révisées de ballets dansés à Petersbourg, qui reflétaient un goût réel de Fokine pour la tradition et répondaient aussi à un appel immédiat du public. C'est le charme oriental un peu sauvage de *Schéhérazade,* des ballets de Stravinsky dans des décors de Bakst, Benois ou Roerich qui constitua à Paris l'essentiel du succès de ces premières années. Il est vrai que des partitions de la valeur de *Jeux* et de *Daphnis et Chloé* passèrent presque inaperçues, du fait d'une chorégraphie trop hésitante, mais le tumulte provoqué par l'érotisme de *l'Après-Midi d'un faune,* le scandale déclenché par les innovations du *Sacre du Printemps* profitèrent, en fin de compte, à la publicité des Ballets.

Parmi les éléments qui frappèrent les parisiens — outre la discipline des ensembles et l'éclat des premiers rôles — il y avait l'importance accordée à la danse masculine, la vie intense qui régnait sur le plateau. Bien des témoins — Anna de Noailles, P. Claudel, M. Proust, C. Mauclair, J.L. Vaudoyer et beaucoup d'autres — ont rapporté dans leurs journaux intimes ou leur correspondance quelle fut pour chacun d'eux la nature de cette révélation. Un critique posait déjà la question de savoir si Diaghilev cherchait plus à stupéfier qu'à plaire, si le public n'allait pas à ses spectacles pour être violé.

54
Serge GRIGORIEV ; photographie [ca 1920]. Tirage original. Sivaine, Londres. 19,5 × 14,5 cm. — B.N., Opéra.

Danseur au Théâtre Marie, il fut le régisseur général des spectacles Diaghilev de 1909 à 1929 et a laissé un livre de souvenirs très vivant et documenté.

55
Michel FOKINE ; photographie (ca 1920). Agrandissement d'après un tirage original Lipnitzki. 18 × 13 cm. — B.N., Opéra.

Michel Fokine est né le 26 avril 1880 à Saint-Petersbourg dans une famille de marchands. Il entre à l'École de ballet de Saint-Petersbourg à l'âge de neuf ans et, dès sa scolarité, s'affirme comme une personnalité originale, imaginant des chorégraphies, publiant un journal, dessinant et peignant avec talent. Ses professeurs furent Karsavin (le père de Tamara Karsavina), Volkov, Gerdt et Legat.

Engagé en 1898 au Théâtre Marie, il y étouffe très vite et dénonce les clichés et la piètre présentation scénique du « vieux ballet ». Il adresse à ses condisciples un questionnaire en trois points sur leur conception de l'art de la danse ; il ne reçoit pratiquement que des réponses décevantes. Il voyage en Russie : à Nijni-Novgorod, sur la Volga, dans le Caucase, en Crimée, à Bakhchisaraï, et à l'étranger avec une petite troupe constituée par Marius Petipa : à Budapest, à Vienne, en Italie, en Suisse, à Paris. Il poursuit ses études musicales, joue de la mandoline, de la balalaïka, en professionnel, dans un orchestre symphonique.

55

A 21 ans, il est nommé professeur de la classe des filles junior à l'École de Ballet, puis de la classe des grandes, où il compte parmi ses élèves Lopòkhova, Spessivtseva et Tchernicheva. C'est pour le spectacle de fin d'année de cette classe qu'il crée en 1905 sa première chorégraphie : *Acis et Galathée.* Ce premier essai lui trace la route à suivre. Doublement, par son enseignement à l'École de Danse et par son activité de chorégraphe, Fokine va révolutionner le monde clos de la danse. « Qu'y avait-il de nouveau réellement dans mon enseignement ? J'essayai de donner une signification aux mouvements et aux poses ; j'essayai de ne pas transformer la danse en gymnastique. Je tentai de faire prendre conscience à l'élève de la musique, pour qu'il ne la traite pas comme un simple accompagnement. J'essayai qu'il ne se satisfasse pas d'une relation superficielle entre le mouvement et une mesure musicale ou une partie de cette mesure, mais qu'il cherche à interpréter les phrases, les accents, les nuances musicales et des passages entiers.

J'insistai sur l'allongement des lignes du corps. Je remarquai que sous l'influence de l'école italienne les danseurs courbaient trop leurs jambes et que l'attitude devenait laide. J'allongeai l'attitude ce qui était en accord total avec la tradition de la vieille école classique. Je remarquai que encore sous l'influence de l'école italienne, la tête ne participait pas aux mouvements du corps. Les bras étaient arrondis en une couronne stéréotypée, le corps restait invariablement droit, et toujours face au public. Sans essayer de faire du nouveau, je développai les épaulements... » (M. Fokine, *Memoirs,* p. 69-70.)

S'étant assuré d'une base solide grâce à son enseignement, Fokine entreprend de réformer la présentation scénique du ballet : « Tout, les costumes des danseurs, les clins d'œil au public, l'interruption continuelle de l'action, m'amena à la conclusion que le ballet manquait de son élément le plus essentiel : la présentation au spectateur d'une image conçue artistiquement. » (M. Fokine, *Memoirs,* p. 49.)

Ayant découvert chez un bouquiniste le *Daphnis et Chloé* de Longus, Fokine écrit son premier livret de ballet et l'envoie à Teliakovsky, directeur des Théâtres Impériaux, avec l'introduction suivante, sorte de credo artistique :

— « la production du ballet doit être conforme à l'époque représentée,

— la pantomime dansée et mimée ne doit pas être du style conventionnel établi dans le vieux ballet « une fois pour toutes », mais doit suivre au mieux le style de l'époque.

Les costumes également, ne doivent pas être du style du ballet conventionnel (tutus courts et tarlatane) mais convenir au sujet. Dans le ballet en question, *Daphnis et Chloé,* les costumes des filles devraient être de légères tuniques — vêtements drapés comme on en portait à Rome et dans la Grèce antique. On doit pour les chaussures comme pour les vêtements rechercher l'authenticité et copier les mœurs grecques. On n'utilisera pas des chaussons de danse mais des sandales souples, à moins que les danseuses ne soient pieds nus.

Le ballet doit être ininterrompu — une création artistique complète et non une série de numéros séparés. Dans l'intérêt de la perfection de l'illusion scénique, l'action ne doit pas être interrompue par les applaudissements et les saluts des artistes.

La musique ne doit pas consister en valses, polkas et galops pour la coda — indispensables dans le vieux ballet — mais doit exprimer le sujet du ballet et, sommairement, son contenu émotionnel. » (M. Fokine, *Memoirs,* p. 72).

Teliakovsky refusa le livret mais, quelque temps plus tard, afficha un billet au tableau de service, interdisant que les artistes n'arrêtent le cours du ballet par des saluts au public. Fort de ces principes, Fokine les mit en application dans son premier ballet *La Vigne.*

Le ballet eut un grand succès et Fokine nourrit l'ambition de faire rentrer sa seconde chorégraphie *Eunice,* elle aussi commandée pour un gala de charité, au répertoire du Théâtre Marie. Ce ballet était un hommage à Isadora Duncan qui avait fait la conquête du milieu théâtral de Saint-Petersbourg quelque temps auparavant.

Les ballets que Fokine créa ensuite *(Chopiniana, Nuits égyptiennes ou Cléopâtre, Carnaval)* furent repris aux Ballets russes. C'est à l'occasion de la création du *Pavillon d'Armide* que Fokine collabora pour la première fois avec Benois qui l'introduisit dans le cercle de Diaghilev. Et c'est par une lettre de Benois que Fokine apprit l'intention de Diaghilev de donner une saison de ballet à Paris en 1909, avec au répertoire trois de ses œuvres.

Le succès des premières saisons, entièrement composées de ballets de Fokine et sa situation incontestée de maître de ballet tout puissant devaient être battus en brèche par le désir de Diaghilev de confier des chorégraphies à Nijinsky.

56
NIJINSKY (Vaslav). 2 portraits. [ca 1918]. — B.N., Musée de l'Opéra.
— Portrait de Diaghilev ; crayons bleu, rose, vert, jaune. Non signé. 25 × 20 cm. — n° 1312 (16).
— Portrait de femme ; crayon noir. Signé en b. à g. : *W.N.* 25 × 20 cm. — n° 1313 (1).

PROV. : Don de Mme Romola Nijinsky.

Nijinsky dessinait volontiers. Ces "portraits" furent sans doute exécutés lorsqu'il séjournait en Suisse à Saint-Moritz. Il était fier de ses dons : « J'apprécie une bonne technique mais je n'aime pas l'imitation. C'est pourquoi je ne supporterai pas que l'on se mette à copier mes œuvres. Cela pourrait paraître aisé pour mes dessins qui sont simples, mais sachant que personne ne serait capable d'en faire autant, je trouve inutile d'y apposer ma signature. » (V. Nijinsky, *Journal,* p. 187.)

57
COCTEAU (Jean), IRIBE (Paul). *Vaslav Nijinsky. Six vers de Jean Cocteau, six dessins de Paul Iribe.* Paris, Société générale d'impression (1910). — B.N., Impr., Rés. Gr. Ye 143.

Six gravures sur bois 20 × 20 cm : Nijinsky dans *Schéhérazade* et *Giselle;* ex. sur Japon : envoi autogr. de J. Cocteau à André Paysan.

58
BARBIER (George). *Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky. Glose de Francis de Miomandre.* Paris, A la Belle édition, 1913. 29,5 × 26 cm. — B.N., Opéra, A.I.D. 1643.

« Laquelle préférons-nous parmi ces images si vives et si délicieuses, dont M. George Barbier dans cet album a saisi quelques-unes, en plein vol, en pleine vie ? Je n'ose choisir... car Nijinsky danse dans son bonheur, il danse avec son amour et sur le corps piétiné de sa douleur il danse aussi, lui le sylphe. Je le revois... en Dieu bleu, fabuleusement irréel et vêtu de somptuosité. » (F. de Miomandre.)

59
Tamara KARSAVINA ; photographie en costume de ville. Agrandissement d'après un tirage original de Reutlinger, Paris. — B.N., Opéra.

Tamara Karsavina, fille de Platon Karsavin, premier danseur au Théâtre Marie, puis professeur à l'École de Ballet de Saint-Petersbourg, fit tout naturellement ses études dans cette même école, à partir de 1894. Elle y fut l'élève de Gorsky, Legat, Gerdt, Johansson, Sokolova et Cecchetti et également de Fokine. Elle fut dès ses années d'école considérée comme une future prima ballerina. Entrée en 1902 dans le corps de ballet du Théâtre Marie, elle y fit ses débuts, avec Fokine, dans *le Pêcheur et la perle.* Elle gravit rapidement les échelons hiérarchiques et devint une des fidèles du petit groupe animé par Fokine.

Diaghilev l'engagea régulièrement entre 1909 et 1914 : elle était la créatrice des ballets de Fokine, la partenaire de Nijinsky, une des étoiles du Théâtre Marie. Il lui vouait une très grande affection. Mais Karsavina avait déjà signé des contrats pour d'autres spectacles. Elle retourna à plusieurs reprises à Saint-Petersbourg, où elle appartenait toujours au Théâtre Marie. Elle réussit à sortir de Russie pendant la Révolution et, mariée à un Anglais, s'installa à Londres.

60
Tamara KARSAVINA ou *l'Heure charmante au Jardin du Roi. Texte de Robert Brussel. Croquis de Gir.* Paris, Société générale d'impression, 1911. — B.N., Impr., Rés. Fol. M. pièce 164.

Exemplaire sur Hollande n° 0347/500. 5 dessins de Gir datés 1910 : Karsavina dans *Giselle, le Festin, Carnaval...*

59

61
GRUNENBERG (Arthur). *Tamara Karsavina. Der Feuervogel.* 17 lithographies. Berlin, Euphorion Verlag, 1922. 30×24 cm. — B.N., Opéra, Rés. 2000.

62
COCTEAU (Jean). Portrait charge de Léon Bakst. Crayon. En b. à dr. cachet : *J.C.* [1917]. 32×18,5 cm et 17,5×13 cm. — M. André Bernard.

PROV. : acquis d'Édouard Dermit.

Dessin sur trois feuilles de papier à en-tête *Hôtels réunis Minerve. Cavour. France à Rome.* 2 feuillets sont réunis pour le portrait de Bakst, le 3e suggère un rapprochement du profil de Bakst avec celui d'un perroquet, dessiné debout sur son perchoir.

63
PALETTE de Léon Bakst. 25,5×34,5 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

LE CARNAVAL

Ballet pantomime en 1 acte de Léon Bakst et Michel Fokine.
Musique de Robert Schumann, orchestrée par Rimsky-Korsakov, Liadov, Glazounov, Tcherepnine.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes de Léon Bakst; décor exécuté par Anisfeld; costumes exécutés par Mlle Muelle; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Berlin, le 20 mai 1910.
1re à Paris, Th. de l'Opéra, le 4 juin 1910, sous la direction de Gabriel Pierné.

ARGUMENT

« Sur le thème du Carnaval et sur la musique de Schumann, les auteurs ont brodé une intrigue légère, série d'épisodes amoureux qui se passent durant une fête de masques.

On y voit défiler Pierrot trompé et qui souffre, Pantalon dupé, le romantique Eusebius, Florestan l'impétueux, puis la sentimentale Chiarina et la turbulente Estrella, en un mot, tout le flirt d'un gai carnaval, d'une gaieté un brin sentimentale. » (Programme des Ballets Russes).

« Deux jeunes gens, étudiants de l'Institut Technologique, vinrent me demander de mettre en scène un petit ballet. Ils organisaient, au Palais Pavlov, un bal qu'ils voulaient appeler *Carnaval.* Je pensai immédiatement au *Carnaval* de Schumann...

A partir de cette idée et des titres indiqués sur la partition, comme *Arlequin, Colombine, Pierrot* et *Papillon,* je pus immédiatement visualiser et construire le cadre du ballet : la série des différents personnages liés les uns aux autres. Pierrot « le pauvre Pierrot », Pantalon, comique, Arlequin, se tirant de tous les avatars et la légère intrigue amoureuse entre Colombine et Arlequin » (M. Fokine, *Memoirs,* p. 135-136).

Principaux danseurs : Tamara Karsavina *(Colombine),* Vaslav Nijinsky *(Arlequin).*

Le ballet fut créé par Karsavina (Colombine), Leontiev (Arlequin), Fokina (Chiarina), Kiselev (Florestan), Schollar (Estrella), Schiriaev (Eusebius), Nijinska (Papillon), Bekefi (Pantalon); le rôle de Pierrot était tenu par Meyerhold dont c'était le premier contact avec le monde du ballet.

Monté en trois répétitions au Palais Pavlov, *le Carnaval* fut repris chez Diaghilev sans aucun changement, si ce n'est pour le finale qui, à l'origine, se déroulait parmi les spectateurs du bal.

63 bis
FRÖDMANN-CLUZEL (Boris). Vaslav Nijinsky et Tamara Karsavina, dans *Carnaval;* bronze. Signé : *Frödmann-Cluzel.* H. 16,5 cm. — Mme Gilberte Cournand.

64
DUNOYER DE SEGONZAC (André). Michel Fokine (Arlequin) dans *Carnaval;* encre de chine et lavis. Signé en b. à dr. : *A. Dunoyer de Segonzac,* daté au dos : *1910.* 17,5 × 18 cm. — Paris, Galerie Varine-Gincourt.

PROV. : héritage de A. Dunoyer de Segonzac.

65
DUNOYER DE SEGONZAC (André). Michel Fokine et Tamara Karsavina dans *Carnaval;* encre de chine. Signé en b. à dr. : *A. Dunoyer de Segonzac [1910].* 18,5 × 13 cm. — Paris, Galerie Varine-Gincourt.

PROV. : héritage de A. Dunoyer de Segonzac.

66
BARBIER (George). Michel Fokine et Tamara Karsavina dans *Carnaval;* lithographie en couleurs. Signé et daté en b. à dr. : *George Barbier, 1914.* 25 × 20 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye Pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

67
Tamara KARSAVINA dans le rôle de Colombine ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de E.O. Hoppé. 12 × 14 cm. — B.N., Opéra.

68
Michel FOKINE et Vera FOKINA dans *Carnaval* (1910) ; photographie. Tirage original E. Druet. 36,5 × 23 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, Album 5, fol. 1149.

67

68

SCHÉHÉRAZADE

Drame chorégraphique en 1 acte de Léon Bakst [en fait Alexandre Benois] et Michel Fokine.
Musique de Rimsky-Korsakov.
Danses et scènes de Michel Fokine.
Décor et costumes de Léon Bakst ; décor exécuté par Bakst, Anisfeld et Allegri ; costumes exécutés par Mlle Muelle ; panneau décoratif de Valentin Serov ; régie de Serge Grigoriev ; directeur de la scène : Oreste Allegri.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 4 juin 1910, sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
Principaux interprètes : Ida Rubinstein *(Zobéïde),* Alexis Boulgakov *(Shahriyar),* Vaslav Nijinsky *(le Nègre favori).*

ARGUMENT

« ... Quand se lève le rideau le shah est dans son harem et son frère vient lui raconter ses déboires conjugaux. Ils partent tous les deux pour la chasse, et sitôt qu'ils ont disparu, le grand eunuque, gentiment sollicité, ouvre d'abord une porte de bronze d'où surgissent des nègres aux vêtements cuivrés, puis une porte d'argent qui donne passage à d'autres nègres vêtus d'argent, et enfin une porte d'or d'où sort un nègre vêtu d'or et dont la sultane est éprise. Au milieu de l'orgie apparaît le shah; à son signal toutes les coupables sont massacrées; l'épouse infidèle meurt aux pieds de son souverain. » (Programme des Ballets russes).

L'idée de créer un ballet sur le poème symphonique de Rimsky-Korsakov *Schéhérazade* revient à Alexandre Benois. Dans ses souvenirs, il rapporte qu'il s'éloigna volontairement de l'argument adopté par Rimsky (histoire de Sindbad le marin) pour placer l'œuvre dans l'atmosphère voluptueuse et cruelle du prologue des *Mille et Une Nuits* dont la figure centrale n'est pas la conteuse Schéhérazade mais Zobéïde, la favorite infidèle de Shahriyar. Le somptueux décor de Bakst, le raffinement des costumes, la beauté d'Ida Rubinstein et l'apparition de Nijinsky sous les traits d'un noir fascinèrent les Parisiens. Le succès triomphal de *Schéhérazade* fut assombri, côté coulisses, par la brouille entre Diaghilev et Benois, outré de voir sa participation délibérément passée sous silence. Lorsque Benois demanda quelques explications à Diaghilev celui-ci se contenta de répondre : « Que veux-tu ? il fallait donner quelque chose à Bakst. Tu as le *Pavillon d'Armide,* il aura *Schéhérazade* ».

69

BAKST (Léon). Projet de décor ; gouache et rehauts d'or. Signé en b. à g. : *Bakst* [1911]. 54×76,3 cm. — Musée des Arts décoratifs.

PROV. : Dépôt des Beaux-Arts, 1911.

« Ce grand harem, où l'air étouffant semble peint et comme appesanti par les reflets des murs émeraude et corail, représente l'Orient non seulement dans son aspect pittoresque, mais encore dans toute sa poésie intérieure et secrète. On goûte là, par le sens de la vue, une ivresse qui atteint l'esprit. » (J.L. Vaudoyer. *Exposition des œuvres de L. Bakst, Paris,* 1911, catalogue). Dans ses souvenirs, A. Benois précise que le grand nombre de représentations du ballet obligea à remplacer le décor par une assez médiocre copie et à renouveler les costumes pas moins de treize fois.

70

BAKST (Léon). Projet de costume pour une Sultane; crayon, gouache et rehauts d'or. Signé en b. à g. : *Bakst, 1911.* 49×38 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : collection de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. *Arts et décoration,* février 1911 et *Exposition Bakst,* Paris, 1911, n° 12-15.

71

BAKST (Léon). Projet de costume pour *3 odalisques;* gouache, crayon et rehauts d'or. Signé et daté au milieu, à dr. : *Bakst 1910.* En h. à dr. : *3 odalisques / Schéhérazade.* 35×21,5 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : collection de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. *Arts et décoration,* février 1911, p. 45 et *Exposition Bakst,* Paris, 1911, n° 12-15.

Odalisque en pantalon or, debout, de profil. En bas, dessin au crayon présentant le costume, de face.

72

BAKST (Léon). Projet de costume pour une Almée; gouache, crayon et

rehauts d'or. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst 1910.* 21,5 × 35 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : collection de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. *Arts et décoration,* février 1911, p. 36 et *Exposition Bakst,* Paris, 1911, n° 12-15.

Odalisque en pantalon rose, dansant en s'accompagnant d'un tambourin. Inscription en h. à dr. : *Odalisques.*

73
BAKST (Léon). Projet de costume pour quatre eunuques; crayon, gouache et rehauts d'or. Signé en b. à dr. : *Bakst 1910.* En h. à dr. : *4 eunuques.* 35 × 21,5 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : collection de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn. Cf. *Exposition Bakst,* Paris, 1911, n° 10.

74
BAKST (Léon). Projet de costume pour "un nègre"; aquarelle. Signé et daté en b. à dr. : *L. Bakst 1910.* 35 × 16,5 cm. — Strasbourg, Musée des Beaux Arts, MBA n° 1206.

PROV. : Don baron Albert de Dietrich, 1920.

75
Quatre costumes exécutés d'après les maquettes de Léon Bakst pour la reprise de l'Opéra de Paris (1961). — Théâtre national de l'Opéra.
— Le Roi des Indes
— Sultane rose
— Un esclave
— Un adolescent

76
DELAROCHE (Paul-Charles). Nijinsky dans *Schéhérazade;* crayon gras. 27 × 21 cm. Signé en b. à dr. : *Delaroche* [1910?]. — B.N., Est., N².

77
Vaslav NIJINSKY dans le rôle du nègre favori de Zobéïde; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Sabourin, Paris. 20 × 14 cm. — B.N., Opéra.

78
DUNOYER DE SEGONZAC (André). Ida Rubinstein dans *Schéhérazade;* encre de chine et gouache. Signé en b. à dr. [1910]. 12 × 16,5 cm. — Galerie Varine-Gincourt, Paris.

PROV. : héritage de A. Dunoyer de Segonzac.

79
Ida RUBINSTEIN, posant dans l'atelier de Jacques-Emile Blanche, dans le costume de *Schéhérazade,* en 1911; photographie E. Druet. 23 × 36,5 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, Album 5, fol. 1073.

Le portrait de Rubinstein dans *Schéhérazade* (au Musée de l'Opéra), laissé inachevé par Blanche, n'atteint pas à la beauté de celui de Nijinsky (dans les *Orientales*) et Karsavina (dans *L'Oiseau de feu*) peints la même année (cf. n°s 93 et 89).

81

80
DUNOYER DE SEGONZAC (André). *Schéhérazade.* Le départ du Sultan; lavis, encre de chine et gouache. Signé en b. à dr. (1910). 23,5 × 18 cm. — Galerie Varine-Gincourt, Paris.

PROV. : héritage de A. Dunoyer de Segonzac.

81
DUNOYER DE SEGONZAC (André). Danseuse dans *Schéhérazade*; plume et encre de chine. Signé et daté en b. : *1910.* 29 × 22 cm. — Galerie Varine-Gincourt, Paris.

PROV. : héritage de A. Dunoyer de Segonzac.

82
Michel FOKINE et Vera FOKINA dans *Schéhérazade;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original. 15 × 11 cm. — B.N. Opéra (A.I.D.).

82 bis
LARRY (Edward W.) (G. Barbier). Vaslav Nijinsky et Tamara Karsavina, dans *Schéhérazade;* dessin pour la gravure, noir, blanc et or. Signé et daté en b. à g. : *Edward W. Larry,* 1913. 31 × 25 cm. — Mme Gilberte Cournand.

83
BARBIER (George). Tamara Karsavina dans *Schéhérazade*; lithographie en couleurs. Signé et daté en b. à dr. : *G.B. 1914.* 27 × 18,5 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye Pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

82

84
COCTEAU (Jean) éd. *Schéhérazade,* album mensuel d'œuvres inédites d'art et de littérature. Paris, la Belle édition, 1909-1911. — Bibl. d'Art et d'Archéologie (Fondation Jacques Doucet), Paris. 233 U 3.

Revue poétique de luxe fondée par Cocteau et François Bernouard en 1908, avec la participation de Henri Bouvelet en 1910, peut-être sous l'influence du poème symphonique de Rimsky-Korsakov, donné à Paris, lors des Concerts russes organisés par Diaghilev en 1907. La couverture de chaque numéro était illustrée d'un bois de Paul Iribe représentant Schéhérazade, en deux versions alternées. Poèmes, illustrations et supplément musical en formaient la substance. Le n° 3 (5 mars 1910) contient ce prière d'insérer... « Nous voulons offrir au public une collection unique et se rapprochant le plus possible de notre tentative. Schéhérazade se renouvellera les fois prochaines selon le temps qu'il lui faudra pour être belle. Que les lecteurs ne s'étonnent pas de la voir surgir deux fois un mois et point un autre. Nous étions encore trop près du Magazine. Les Directeurs »; le n° 4 (15 juillet 1910) se fait l'écho direct du ballet de Fokine (4 juin 1910) avec un dessin d'André Dunoyer de Segonzac (le Grand eunuque et quatre odalisques signé *A.S.*) et le fac-similé d'un texte de d'Annunzio : *Pour Schéhérazade.*

GISELLE

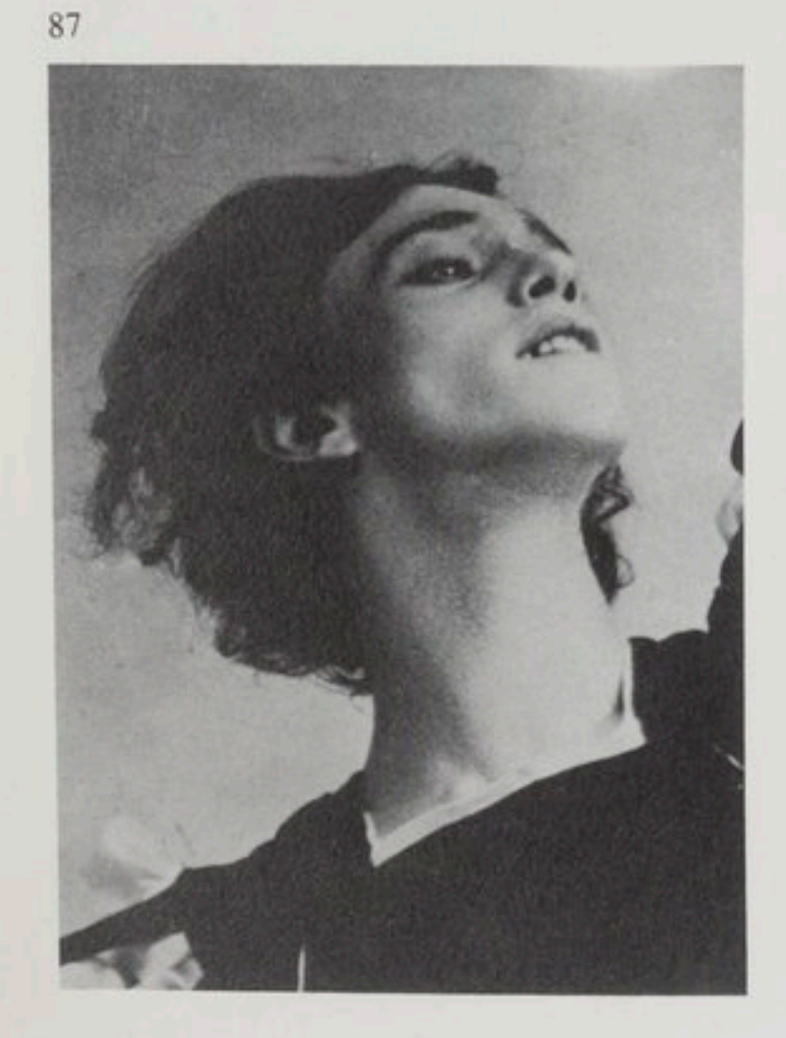
Ballet pantomime en 2 actes de Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier et Jean Coralli.
Musique d'Adolphe Adam.
Chorégraphie de Michel Fokine d'après Jean Coralli et Jules Perrot.
Décor et costumes d'Alexandre Benois; régie de Serge Grigoriev.
1re représentation, 21 juin 1841. Reprise par les Ballets russes à Paris, Th. de l'Opéra, le 18 juin 1910, sous la direction de Paul Vidal.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(Giselle),* Vaslav Nijinsky *(Albrecht).*

C'est, paradoxalement, à Diaghilev que l'on doit la résurrection du ballet d'A. Adam et son inscription au répertoire en France. L'œuvre nous revenait dans sa version originale, préservée dans toute sa pureté par Petipa. Mais cette tentative était prématurée. Le public parisien, habitué aux divertissements d'usage, n'était pas prêt à renouer avec un passé glorieux. L'accueil fait à cette reprise fut assez réservé, les décors et costumes de Benois, volontairement traditionnels, furent mal reçus. Bien que montée à son intention, *Giselle* ne fut pas dansée par Pavlova qui renonça subitement au rôle qu'elle interpréta cependant à Londres, en octobre 1911. La production parisienne confirma définitivement Karsavina comme *prima ballerina* de la troupe que Diaghilev fut contraint de prendre à son compte peu après; en effet, le fameux incident du pourpoint de Nijinsky, audacieusement raccourci à la demande de Diaghilev, lors des représentations de *Giselle* au Théâtre Marie, en janvier 1911, amena la rupture de Nijinsky et Diaghilev avec la scène russe.

« Nous étions, Nijinsky et moi, si désireux de faire de nos rôles dans *Giselle* deux chefs-d'œuvre, que notre désir de nous imposer mutuellement notre personnalité amena des conflits tumultueux, écrit T. Karsavina. Sur la scène russe, *Giselle* était une sorte de ballet sacré dont on ne pouvait changer un seul pas. Je savais le rôle tel que me l'avait enseigné Mme Sokolova, et j'en aimais les moindres détails; je fus donc tristement stupéfaite quand je m'aperçus que je dansais, mimais, délirais et mourais le cœur brisé, sans provoquer la moindre émotion de la part de Nijinsky. Il restait là, pensif, à se ronger les ongles. — C'est à vous maintenant d'avancer vers moi, lui soufflais-je. — Je sais ce que j'ai à faire, me répondait-il bougon. Après de vains efforts pour répéter le dialogue toute seule, je me mis à pleurer, Nijinsky boudait et ne se laissa pas attendrir.

Diaghilev m'entraîna dans les coulisses, m'offrit un mouchoir et me conseilla de me montrer indulgente. « Vous ne connaissez pas les volumes qu'il a écrit sur ce rôle, me dit-il, ni ses traités sur la manière de l'interpréter ! » *(Les souvenirs de T. Karsavina,* p. 242-43*).*

87



85
Tamara KARSAVINA dans *Giselle,* acte I; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris. 23 × 15 cm. — B.N., Opéra.

86
Vaslav NIJINSKY, portrait dans le rôle d'Albrecht, acte II; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de L. Roosen, Paris. 23,5 × 17,5 cm. — B.N., Opéra.

87
Vaslav NIJINSKY dans le rôle d'Albrecht, acte II; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de L. Roosen, Paris. 20 × 13 cm. — B.N., Opéra.

L'OISEAU DE FEU

Conte russe en 2 tableaux de Michel Fokine.
Musique d'Igor Stravinsky.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décors de Alexandre Golovine, exécutés par Sapounov et Charbey; costumes de Alexandre Golovine et de Léon Bakst *(L'Oiseau de feu, Tsarevitch, Tsarevna)* exécutés par Caffi; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 25 juin 1910, sous la direction de Gabriel Pierné.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(L'Oiseau de feu),* Vera Fokina *(la Belle Tsarevna),* Michel Fokine *(Ivan Tsarevitch),* Alexis Boulgakov *(Kostchéï).*

ARGUMENT

« Ivan Tsarévitch voit un jour un oiseau merveilleux tout d'or et de flamme; il le poursuit sans pouvoir s'en emparer et ne réussit qu'à lui arracher une de ses plumes scintillantes. Sa poursuite l'a mené jusque dans les domaines de Kostchéï l'Immortel, le redoutable demi-dieu qui veut s'emparer de lui et le changer en pierre ainsi qu'il le fit déjà à maint prince et à maint preux chevalier. Mais les filles de Kostchéï et les treize princesses, ses captives, intercèdent et s'efforcent de sauver Ivan Tsarévitch. Survient l'Oiseau de feu, qui dissipe les enchantements.

Le château de Kostchéï disparaît, et les jeunes filles, les princesses, Ivan Tsarévitch et les chevaliers délivrés s'emparent des précieuses pommes d'or de son jardin. » (Programme des Ballets russes).

Le répertoire des spectacles de St-Petersbourg montrables à Paris étant épuisé, il fallait innover et innover dans une voie plus typiquement russe. Dès 1909 Diaghilev retint l'idée d'un ballet tiré du conte pour enfants *l'Oiseau de feu.* Fokine commença à travailler sur le scénario, tandis qu'on cherchait un compositeur : Benois penchait pour Tcherepnine, Diaghilev semblait préférer Liadov. Diaghilev décida finalement d'en charger un débutant dont il avait entendu, aux concerts Ziloti, une partition *(Feux d'artifice)* qui lui avait paru prometteuse : Igor Stravinsky. Agé de 27 ans, cet élève de Rimsky-Korsakov travaillait à un opéra, *le Rossignol,* dont il abandonna la composition pour se consacrer au ballet commandé par Diaghilev. Ecrite en quelques mois et achevée le 18 mai 1910, la partition de *l'Oiseau de feu* assura à elle seule le succès du spectacle car l'argument, assez schématique, manquait de force dramatique, et le décor de Golovine représentant le jardin de Kostchéï, à l'aube, admirable sur la maquette, déçut à la scène (selon Benois). Le style de la musique était si nouveau que Pavlova refusa de créer le rôle de l'Oiseau. Karsavina ne parvint à l'assumer qu'avec l'aide de Stravinsky, venant répéter inlassablement des passages de sa partition au piano.

Fokine lui-même a clairement défini le sens de son travail chorégraphique : recherche d'une expressivité de la danse liée au mouvement et non à la mimique :

« Dans la composition des danses, j'utilisai trois méthodes totalement différentes, à la fois de caractère et de technique. Le royaume du mal était bâti sur des mouvements tantôt grotesques, angulaires et laids, tantôt comiques. Les monstres rampaient à quatre pattes et sautaient comme des grenouilles... En même temps j'utilisai des pas de virtuosité technique comme les sauts et les tours. Les princesses dansaient pieds nus avec des mouvements souples, gracieux et doux, et quelques touches de danses folkloriques russes.

Je mis en scène la danse de l'Oiseau de feu sur pointes et avec beaucoup de sauts. Elle était d'une grande difficulté technique mais sans entrechats, battements ni ronds de jambes, et bien sûr sans en-dehors ni aucune préparation. Les bras s'ouvraient comme des ailes ou étreignaient le buste et la

tête en complète contradiction avec les positions des bras du ballet traditionnel.

Dans les mouvements des bras de l'oiseau, comme dans ceux des serviteurs de Kostchéï il y avait un élément oriental... Dans ce ballet j'éliminai totalement les mouvements de mains stéréotypés et la pantomime habituelle au développement de l'intrigue et je racontai l'histoire avec l'action et la danse ». (M. Fokine, *Memoirs,* p. 167-168).

88
STRAVINSKY (Igor). Suite de l'Oiseau de feu. Ms. autogr., daté : *Morges, février 1919.* 63 p. 42×26 cm. — B.N., Mus., Rés. Vma ms. 8.

Sur la page de titre, envoi autographe de Stravinsky : *Je dédie cette partition à l'Orchestre Romand, à son chef Ernest Ansermet et à son comité. Igor Stravinsky. Morges, avril 1919.*

89
BLANCHE (Jacques-Emile). Tamara Karsavina dans le rôle de l'Oiseau de feu; huile sur toile. Signé en b. à g. : *J.E. Blanche.* 2×1,70 m. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 1322.

PROV. : acquis de S. Lifar, 1974.

« Cet été-là je posai pour Jacques-Emile Blanche. On n'aurait pu trouver refuge plus tranquille dans ce Paris plein de fièvre que son vaste atelier de Passy. La même sérénité habitait l'artiste, les remarques personnelles qui s'échangent d'habitude entre peintre et modèle prenaient une saveur d'observations purement objectives. Blanche m'avoua que son sens du pittoresque était fort amusé par la minceur de l'ossature de mon visage qui contrastait avec la surprenante vigueur de mon cou. Il m'avait longuement étudiée pour savoir comment rendre cette particularité et avait finalement décidé de me peindre la tête tournée de côté, ce qui me donnait quelque chose d'impérieux, dans mon costume de *l'Oiseau de feu.* » (T. Karsavina, *Souvenirs,* p. 256).

90

90
Tamara KARSAVINA, dans le rôle de l'Oiseau de feu (costume de L. Bakst); photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris 23×15 cm. — B.N., Opéra.

91
BARBIER (George). T. Karsavina dans l'Oiseau de feu; lithographie en couleurs. Signé et daté en b. à g. : *George Barbier 1914.* 25×20 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye Pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

92
Michel FOKINE et Tamara KARSAVINA : le Tsarévich et l'Oiseau de feu; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris. 23×15 cm. — B.N., Opéra.

LES ORIENTALES

Esquisses chorégraphiques sur un argument de Serge de Diaghilev. Musique d'Alexandre Glazounov, Christian Sinding, Anton Arensky, Edouard Grieg, Alexandre Borodine.

Chorégraphie de Michel Fokine d'après Marius Petipa.
Décor et costumes de Constantin Korovine et Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 25 juin 1910, sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina, Vera Fokina, Catherine Gheltzer, Vaslav Nijinsky, Alexandre Volinine.

ARGUMENT

« *Comme* le Festin, *c'est une suite d'esquisses chorégraphiques, mais, comme le titre l'indique, encore plus exotiques puisqu'elles proviennent des peuples de l'Orient voisins de la Russie et dont l'art a exercé à tous les égards, une influence parfois très grande sur celui des Slaves. L'Inde, la Perse, la Chine, l'Arabie, ont fourni les thèmes des diverses danses qui y sont rassemblées.* » (Programme des Ballets russes).

93
BLANCHE (Jacques-Emile). Nijinsky dans *les Orientales;* huile sur toile. Signé en b. à dr. : *Jacques-Emile Blanche.* [1910]. 2,16×1,19 m. — M.J. Chaumet.

93 bis
Vaslav NIJINSKY dans *les Orientales;* photographie, Tirage original [1910]. 40×28 cm. — B.N., Est., N³.

PROV. : J.E. Blanche (don de M. Méville-Blanche).

Photographie prise dans le jardin de Jacques-Emile Blanche, rue La Fontaine à Passy, durant les intervalles des séances de pose pour son tableau.

LE SPECTRE DE LA ROSE

Tableau chorégraphique adapté par Jean-Louis Vaudoyer, d'après le poème de Théophile Gautier.
Musique de Carl-Maria von Weber *(Invitation à la valse)* orchestrée par Hector Berlioz.
Scènes et danses de Michel Fokine; décor et costumes de Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Monte-Carlo, le 19 avril 1911, sous la direction de Nicolas Tcherepnine. 1re représentation à Paris, Th. du Châtelet, le 6 juin 1911, sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
Interprètes : Tamara Karsavina *(La Jeune fille),* Vaslav Nijinsky *(le Spectre de la rose).*

ARGUMENT

« *Au lever du rideau, une jeune fille rentrée du bal, vaincue par la fatigue, s'endort dans un fauteuil. Dans son rêve, la rose qu'elle tient à la main devient un génie qui lui prodigue des caresses et disparaît à l'aube.* » (Programme des Ballets russes).

« L'idée de ce « Pas de deux » nous vint en écrivant pour la *Revue de Paris,* quelques *Variations* sur les premiers spectacles russes; ceux de 1909 et de 1910. Nous plaçâmes impulsivement les premiers vers de la pièce de Théophile Gautier en épigraphe à un morceau de prose où nous appréciions l'adaptation chorégraphique du *Carnaval* de Schumann :

Je suis le spectre de la rose
Que tu portais hier au bal...

D'autre part, nous n'ignorions pas que Gautier avait, pour la musique de Weber, et particulièrement pour l'*Invitation à la Valse,* une prédilection marquée. C'est pourquoi la pensée nous vint d'associer la fameuse pièce de Weber (orchestrée par Berlioz) et la romanesque, la blanche rêverie rimée. Nous écrivîmes aussitôt à Léon Bakst, pour lui exposer notre dessein. L'été, l'automne, l'hiver passèrent. Aucune réponse de Bakst. Nous ne pensions plus au *Spectre,* lorsqu'en mai, nous reçûmes un billet de Diaghilev. Il s'agissait de venir sans délai à Monte-Carlo pour y assister aux dernières répétitions de ce petit divertissement... Tout était prêt. Fokine avait composé sa chorégraphie, Bakst son décor et les costumes des deux personnages; le spectre serait Nijinsky et la Jeune fille serait Mlle Karsavina...» (Jean-Louis Vaudoyer, Avant-propos aux *Souvenirs de Tamara Karsavina,* p. X-XI).

94
COCTEAU (Jean). Affiche pour la Saison 1911 des Ballets russes (Karsavina dans le *Spectre de la rose*); lithographie en couleurs. Impr. E. Verneau et H. Chachoin, Paris. Signé en b. à g. : *Jean Cocteau.* 1,750 m × 1,290 m. — B.N., Est., Cocteau, Gd Rouleau.

Ex. avant la lettre. Un retirage fut exécuté au format 1,55 m × 0,88 m à l'occasion de l'exposition des Ballets russes au Pavillon de Marsan en 1939 (ex. à la Bibl. de l'Opéra).

« Elle rentre du bal. Elle n'en peut plus. La chaleur, les souvenirs, le sommeil la suffoquent. Elle tombe assise dans son large fauteuil et sa crinoline l'installe au milieu d'un nuage. Sa tête penche sous la charge des boucles, des rubans et des camélias. Elle s'endort. » (Jean Cocteau, *Programme Saison russe, 1911*).

95
COCTEAU (Jean). Affiche pour la Saison 1911 des Ballets russes (Nijinsky dans *le Spectre de la Rose*); lithographie en couleurs. Impr. E. Verneau et H. Chachoin, Paris. Signé en b. à g. : *Jean Cocteau.* 1,750 m × 1,250 m. — B.N., Est., Cocteau Gd Rouleau.

Ex. avant la lettre d'un format plus grand que l'exemplaire du Musée de l'Affiche (1,50 × 1,16) qui porte la lettre *Théâtre de Monte-Carlo. Soirée du 19 avril 1911. Ballets russes* (Création du *Spectre de la Rose*).

« Le parfum de la rose, c'est Nijinsky. Dans un costume aux pétales frisés..., il pénètre parmi les cretonnes bleues avec la chaude nuit de juin. Il mime et concentre tout ce qui jusqu'alors, me semblait intraduisible d'un triste et superbe assaut d'arôme. Orgueilleux de sa rouge turbulence, il tournoie en suaves remous, imprègne les rideaux de mousseline et enveloppe la dormeuse d'un voile tenace. Rien de plus extraordinaire! » (Jean Cocteau, *Programme Saison russe, 1911*).

96
WILLM (Pierre-Richard). Le Saut de Nijinsky dans *le Spectre de la Rose.* Statuette de cire, costume de dentelle et tulle. Non signé [ca 1928]. H. 28 cm. — M. André Bernard.

PROV. : P. R. Willm.

« Il s'élevait à quelques mètres du sol, décrivait une parabole aérienne et disparaissait aux yeux du public. Quand on lui demandait comment il accomplissait pareil exploit, il déclarait « C'est très facile, on n'a qu'à s'arrêter un peu en l'air avant de redescendre ». (Jean-Louis Vaudoyer, Avant-propos aux *Souvenirs de T. Karsavina,* p. XVII).

97
DUNOYER DE SEGONZAC (André). Le Saut de Vaslav Nijinsky dans *Le Spectre de la Rose;* encre de chine. Signé et daté en b. à dr. : *1911.* 22,5 × 14,5 cm. — Galerie Varine-Gincourt, Paris.

PROV. : héritage de Dunoyer de Segonzac.

98
HUGO (Valentine). Vaslav Nijinsky dans *le Spectre de la Rose;* monotype sur Chine, d'après un croquis fait en 1911. Signé et daté : *Valentine Hugo 1913.* 32×23 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 1516.

Au dos, de la main de Valentine Hugo : « Et maintenant, ce Nijinsky est à vous, cher André [de Badet], si doux, si bon, si gai, adoré de tous ses amis, avec l'infinie tendresse de Valentine ». La date et la signature sont probablement postérieures à l'exécution : V. Gross n'épousa Jean Hugo qu'en 1919.

99
Vaslav NIJINSKY dans le rôle du Spectre de la Rose; photographie. Agrandissement d'après un tirage original L. Roosen, Paris. 21,5×12 cm. — B.N. Opéra.

100
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE : décor de Bakst; en scène : V. Nijinsky et T. Karsavina. Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris. 24×29,5 cm. — B.N. Opéra.

101
BAKST (Léon). Dessin pour les accessoires; gouache. Signé en bas à g. : *L. Bakst.* [1911]. 40×26,5 cm. — Mme André Barsacq.

PROV. : héritage de L. Bakst.

Annotations manuscrites de Bakst : *Table de toilette avec objets de toilette et 1 banquette; 1 divan avec 3 coussins; cage avec oiseau noir dedans; la cage s'attache au plafond devant la fenêtre de gauche (du public); 2 cadres en or avec miniatures; 1 cadre; table ronde avec vase ou verre avec quantité de violettes.*

« Seul Bakst allait et venait, désemparé, portant une cage à serins. A son idée, la cage devait faire partie du décor, mais tout le monde la tenait pour encombrante et inutile. Il l'avait d'abord pendue au haut d'une fenêtre mais il avait fallu la décrocher de là, car Nijinsky devait apparaître par cette fenêtre et l'autre fenêtre devait rester libre pour permettre à Nijinsky son fameux bond... Bakst prolongea l'entr'acte d'une manière inquiétante mais finit par « créer l'atmosphère » en suspendant enfin le canari au plafond, dans un coin. Plus tard, la cage et son oiseau empaillé se trouvèrent perdus par mégarde...» (T. Karsavina, *Souvenirs,* p. 258).

102
COCTEAU (Jean). Lettre à sa mère. Pramousquier, 5 septembre 1922, avec caricature représentant L. Bakst en jeune fille et S. de Diaghilev dansant *Le Spectre de la Rose.* — M. Edouard Dermit.

« Ma Chérie, que penses-tu de Bakst et de Serge dans le Spectre de la Rose? ... J'ai un article dans Vanity-Fair + de petits dessins qui illustrent un article de Tzara. Comme une caricature de Diag[hilev] et de Nijinsky n'était pas assez large pour la mise en page ils ont ajouté un petit chien. C'est une manière très américaine... »

P. Chanel nous indique que ce dessin est à rapprocher d'une charge de Cocteau représentant Diaghilev dans le rôle de la jeune fille du *Spectre de la Rose* (R. Buckle, *Nijinsky,* Londres, 1971, p. 190).

NARCISSE

Poème mythologique en 1 acte de Léon Bakst.
Musique de Nicolas Tcherepnine.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes de Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.

Créé à Monte-Carlo, le 26 avril 1911, sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
1re représentation à Paris, Th. du Châtelet, le 6 juin 1911.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(Echo),* Vaslav Nijinsky *(Narcisse),* Bronislava Nijinska *(une Bacchante),* Vera Fokina *(une jeune Béotienne).*

ARGUMENT

Echo est éprise de Narcisse et lui déclare son amour. Mais les nymphes, jalouses, expliquent à Narcisse que son amour pour Echo ne saurait être partagé, car celle-ci ne peut que répéter les paroles et les gestes sans pouvoir rien ressentir elle-même. Narcisse abandonne Echo et part avec les Nymphes. Mais délaissée, Echo demande aux dieux de venger l'offense en condamnant Narcisse à aimer sans aucun espoir de voir son espoir partagé. Sa prière est exaucée. Narcisse s'agenouille devant une source dont les eaux reflètent ses traits. Il tombe amoureux de sa propre image et s'épuise en vain à lui faire partager sa passion. Epuisé, il s'incline vers la terre et se transforme en fleur. A son tour, Echo est transformée en rocher.

Ravel n'ayant pas achevé à temps la partition de *Daphnis et Chloé* pour la saison 1911, Fokine dut, en hâte, créer un ballet sur le *Narcisse et Echo* de Nicolas Tcherepnine. De nombreux éléments déjà projetés pour *Daphnis* furent naturellement utilisés, y compris le décor de Bakst.

« *Le Carnaval* reçut un accueil chaleureux; mais il était assez clair que *Narcisse* qui venait ensuite, n'était pas du goût du public parisien. Nijinsky enregistra un succès personnel, le ballet dans son ensemble fut trouvé ennuyeux. Par ailleurs, *Sadko* répondit à son attente : une manifestation éclatante du tempérament russe; et le grand ensemble du final produisit à peu près le même effet Tue les danses du *Prince Igor* » (S. Grigoérament russe; et le grand ensemble du final produisit à peu près le même effet que les danses du *Prince Igor* » (S. Grigoriev , *The Diaghilev Ballet,* p. 52-53).

103
BAKST (Léon). Projet de costume pour un jeune Béotien; crayon et gouache. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst 1911.* 26,5 × 40 cm. — M.J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 2).

PROV. : Coll. Romaine Brooks, puis B. Kochno.

Il est représenté de profil, un genou à terre, jouant de l'aulos. Les motifs de décoration de sa tunique à la grecque sont à rapprocher de ceux des nymphes de *l'Après-midi d'un faune* (1912).

104
BAKST (Léon). Projet de costume pour une Béotienne; crayon, aquarelle et rehauts d'or. Signé en b. à dr. : *Bakst 1911.* 40 × 25 cm. — Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, n° 1212 D.

PROV. : Don baron Albert de Dietrich, 1920.

105
BARBIER (George). T. Karsavina dans *Narcisse;* lithographie en couleurs. Signé et daté en h. à g. : *G. Barbier 1914.* 22 × 23,5 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

SADKO

Extrait de l'opéra *Sadko :* Au royaume sous-marin.
Musique de Nicolaï Rimsky-Korsakov.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes de Boris Anisfeld; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 6 juin 1911, sous la direction de Nicolas Tcherepnine.
Principaux interprètes : Lubov Tchernicheva, Vera Nemchinova, Léon Woïdzikovsky.
Reprise en 1916 dans une nouvelle chorégraphie d'Adolphe Bolm, avec décor et costumes de Natalia Gontcharova.

ARGUMENT

Sadko descend au Royaume des ondes et il s'éprend de la belle Tsarevna, la fille du roi des Mers. Le père s'oppose à leur union et les deux amants s'enfuient vers la terre.

106
RIMSKY-KORSAKOV (Nicolaï). *Sadko,* tableau musical tiré d'un épisode de la légende de Sadko, invité de Novgorod... [Ouverture]. Moscou, P.L. Jurgenson, [1867]. — B.N., Mus., Ace[10] 1065.

Partition d'orchestre de la première version, édition originale. Page de titre lithographiée.

107
RIMSKY-KORSAKOV. Portrait par Ilia Répine, 1895; photographie. 22×16 cm. — B.N., Opéra, Ph. Portr.

108
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE : décor et groupe de danseuses; agrandissement d'après un tirage original de L. Roosen, Paris. 21×27,5 cm. — B.N., Opéra.

PETROUCHKA

Scènes burlesques en 4 tableaux d'Igor Stravinsky et Alexandre Benois.
Musique d'Igor Stravinsky.
Scènes et danses réglées par Michel Fokine.
Décors et costumes d'Alexandre Benois; décors exécutés par Anisfeld; costumes exécutés par Caffi et Vorobiev; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 13 juin 1911, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes de la création : Tamara Karsavina *(la Ballerine),* Vaslav Nijinsky *(Petrouchka),* Alexandre Orlov *(le Maure),* Enrico Cecchetti *(le Charlatan).*

ARGUMENT

« C'est la foire du Carnaval à Saint-Petersbourg. Montagnes russes, chevaux de bois, le traditionnel « diédouchka » (compère de la foire) qui débite des facéties brutales et crues du haut de sa baraque. Des danseuses s'exercent au son de méchantes orgues de barbarie, des vendeurs de pain d'épice et autres offrent leur marchandise, des montreurs de stéréoscopes attirent les flâneurs par leur boniment. Un charlatan

habillé en magicien annonce du haut de son tréteau qu'il va présenter des poupées animées. Et vraiment son truc tient du prodige. Ses poupées, Petrouchka (guignol) un Maure et une ballerine, dansent avec un entrain qui les ferait prendre pour des êtres vivants.

Au deuxième tableau, nous assistons à la vie intime de Petrouchka. Il danse, il rêve, il souffre. Amoureux de la danseuse, il est jaloux du Maure. Il maudit son existence et le vieux sorcier qui a fait de lui un être vivant. La danseuse paraît. Petrouchka est ravi. Il s'efforce de lui plaire, mais ses déclarations importunent la danseuse; bientôt elle abandonne Petrouchka qui demeure seul avec sa douleur. Plus heureux que Petrouchka, le Maure, homme brutal et borné, ne songe à rien, qu'à l'assouvissement de ses appétits matériels, ce qui ne l'empêche pas d'être préféré par la ballerine qui vient le trouver dans sa cellule, le charme par mille cajoleries et finit par faire sa conquête. Au milieu de leur duo d'amour, Petrouchka pénètre de force chez le Maure, et accable les amants d'invectives; mais poursuivi par son rival, il est bientôt chassé à coups de pied.

Au quatrième tableau la fête bat son plein. On voit danser les nourrices dans leur costume traditionnel, des cochers, des tziganes qui grugent un jeune marchand, prêt à dépenser en une nuit toute sa fortune. Arrivent des gens travestis qui mènent une ronde folle. Tout d'un coup les danses et les chants sont interrompus par des cris qui partent du petit théâtre. Petrouchka en sort poursuivi par le Maure que la ballerine essaie en vain de retenir. Mais le Maure furieux l'atteint et le frappe de son sabre. Petrouchka tombe le crâne fracassé.

Le public s'émeut ne voulant pas croire que ce soient là des poupées. On va chercher la police qui arrête le magicien. Celui-ci tranquillement, relève le cadavre de Petrouchka, qui au grand étonnement de l'assistance, se trouve n'être qu'une misérable poupée remplie de sciure de bois. » [Mais le spectre de Petrouchka apparaît sur le toit de la baraque foraine, menaçant le magicien qui s'enfuit, terrifié.] (Programme des Ballets russes).

Pendant une visite à Stravinsky, à Clarens en 1910, Diaghilev fut enthousiasmé par deux mouvements d'une sorte de *Konzertstück* pour piano qu'il composait et que le musicien lui joua. Il fut décidé d'en faire un ballet, dont Benois écrirait avec lui le scénario. Les trois hommes se retrouvèrent à St-Petersbourg en décembre, puis à Monte-Carlo au printemps suivant. La partition fut achevée à Rome le 26 mai 1911.

Bien qu'en froid avec Diaghilev depuis « l'affaire » de *Schéhérazade,* Benois ne put résister à l'idée de faire revivre à la scène les théâtres forains du Carnaval qui avaient été l'enchantement de son enfance, à St-Petersbourg. « L'argument, les rôles et le développement de l'action et la plupart des détails étaient de mon fait, écrit Benois, mais tout ceci semblait presque une bagatelle en comparaison de la musique. Cependant Stravinsky demanda à l'une des dernières répétitions : « Qui est l'auteur de *Petrouchka ?* » — « Evidemment c'est vous » répondis-je. Mais Stravinsky ne voulut pas l'admettre et protesta énergiquement, disant que c'était moi qui était le véritable auteur. Notre combat de générosité s'acheva de sorte que nos deux noms soient cités et encore insistai-je pour que le sien fût placé le premier. Mon nom apparut cependant une seconde fois sur la partition car Stravinsky me dédia *Petrouchka,* fait qui me toucha profondément. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 333.)

Les danseurs eurent au début beaucoup de mal à retenir le rythme de la musique et Fokine dut s'interrompre très fréquemment pour les aider.

« Musicalement, la partie la plus difficile pour les danseurs dans ce ballet, est le finale. Après l'arrivée des masques, le compte à 5/8 est joué à un rythme très rapide. C'était tellement difficile à retenir que ma répétition se changea en une leçon de rythme. Je rassemblai la troupe autour du piano et leur demandai à tous de taper dans leurs mains. Chacun frappa des mains, mais à un rythme différent. Il en résulta une confusion générale et nous dûmes recommencer. Je commençai et les autres me suivirent. Puis les danseurs se débrouillèrent sans moi... »

« Quant à la composition des danses de *Petrouchka* je dois répéter ce que j'ai déjà dit pour la composition des tableaux : je voulai que tous les dan-

seurs qui visitaient la foire dansent gaiement et librement, comme si les pas n'étaient pas composés mais jaillissaient spontanément d'une surabondance d'émotion et de gaieté, amenant la foule à une improvisation débridée. Rien dans la nature de ce spectacle ne devait suggérer l'existence d'un chorégraphe. Mais, en même temps, chacun des danseurs devait exécuter tous les mouvements en détail sans apporter le moindre changement à ma chorégraphie. Pour les solistes, je tentai de créer des mouvements artificiels comme ceux des marionnettes, et, en même temps de rendre compréhensible l'intrigue matérialisée par trois personnages totalement différents, de sorte que, en dépit des mouvements de marionnettes, le public puisse répondre et sympathiser. » (M. Fokine, *Memoirs,* p. 188, 191.)

109
STRAVINSKY (Igor). *Petrouchka.* Secondes épreuves de la partition d'orchestre. Berlin, éd. russes de musique [1911]. — B.N., Mus., Rés. Vma 229.

PROV. : acquis en 1977, ancienne coll. de Maurice Delage.

Très nombreuses corrections autographes de l'auteur, à l'encre rouge et aux crayons de couleurs bleu et rouge, modifiant l'orchestration, ajoutant les indications métronomiques, etc. huit mesures du final : *le Maure poursuit Petrouchka pour le tuer,* ont fait l'objet d'une rédaction entièrement nouvelle (p. 144-a autographe).

110
BENOIS (Alexandre). Stravinsky jouant la partition de *Petrouchka.* Théâtre Costanzi (Rome), mai 1911; crayon. Signé : *Alexandre Benois d'après Alexandre Benois 1911 Rome (Paris).* — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Réplique du dessin de la collection A. Meyer. Annotations : *Fokine avoue qu'il ne comprend rien dans les rythmes de la danse des cochers. — Il fait une chaleur d'étuve!*

111
Alexandre BENOIS et Igor STRAVINSKY à Tivoli, mai 1911; photographie. Agrandissement d'après un tirage original. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

111

112
BENOIS (Alexandre). Trois projets de décors. Signés et datés : *Alexandre Benois 1947.* 26×45 cm. — B.N., Opéra, Esq. O. 1948.

L'action se passe à St-Petersbourg sur la place de l'Amirauté, en 1830.
I - Journée ensoleillée d'hiver.
II - La cellule de Petrouchka.
III - La cellule du Maure.

113
BENOIS (Alexandre). Décor des tableaux 1 et 4 : les boutiques foraines à Saint-Petersbourg; gouache. Signé et daté en b. à dr. : *Alexandre Benois 1930.* 6,5×9,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 18).

Au verso, annotation en russe, datée *29 décembre 1930,* de la main du Prince Argoutinsky :
« J'ai reçu cette esquisse du 1er tableau de *Petrouchka* (mise en scène 1930, à Paris), en cadeau, à Noël 1930, chez Alexandre Benois, après l'avoir tirée au sort. »
Ce dessin fut ensuite donné par le prince à Boris Kochno, vers 1931.

114
BENOIS (Alexandre). Eléments de décor pour le tableau de la Foire; crayon et gouache avec annotations pour l'exécution. — M. Rémy Clément.

PROV. : héritage d'A. Benois.

— Détail des fenêtres de l'encadrement, signé et daté en b. à g. : *Alexandre Benois, 1936.* 27 × 21 cm.
— Détail de l'enseigne sur le théâtre (Balagán). 24 × 31 cm.
— Grande roue en silhouette. 29 × 21 cm.

115
BENOIS (Alexandre). Dernière scène de *Petrouchka;* gouache, aquarelle et plume. Signé en b. à g. : *Alexandre Benois* [ca 1950]. 28 × 20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 19).

PROV. : B. Kochno.

Petrouchka se moque du magicien qui traîne derrière lui son pantin. Dans le fond du décor, la flèche de l'Amirauté à St-Petersbourg.

116
BENOIS (Alexandre). Sept projets de costumes; gouache et crayon. Signés et datés : *Alexandre Benois 1947.* 24 × 17 cm. — B.N., Opéra, D. 216 (100).

Ces dessins, exécutés pour la reprise au Th. de l'Opéra en 1948, sont la réplique de ceux effectués pour les Ballets russes.

Pl. 1, « Petrouchka »; 2, « La Ballerine »; 3, « Le Nègre »; 10, « Joueur d'orgue de Barbarie »; 13, « Les nourrices bleues »; 23, « Le cocher costumé en nourrice »; 34, « Le marchand ambulant de boisson chaude ».

119

117
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE. Acte I : la Foire à Saint-Petersbourg, dans le théâtre forain, le Maure (Orlov), le Magicien (Cecchetti), la Ballerine (Karsavina), Petrouchka (Nijinsky). Agrandissement d'après un tirage original de Bert, Paris. 23 × 29 cm. — B.N., Opéra.

Première version (1911) du décor de Benois.

118
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE. Acte III : la chambre du maure; en scène : Petrouchka (Nijinsky) la Ballerine (Karsavina), le Maure (Orlov); agrandissement d'après un tirage original de L. Roosen, Paris. 23 × 28 cm. — B.N., Opéra.

119
Vaslav NIJINSKY dans le rôle de Petrouchka; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de L. Roosen, Paris. 20 × 13 cm. — B.N., Opéra.

LE DIEU BLEU

Légende hindoue en 1 acte de Jean Cocteau et Federigo de Madrazo.
Musique de Reynaldo Hahn.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes de Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.

Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 13 mai 1912, sous la direction de Désiré-Emile Inghelbrecht.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(La Jeune fille),* Vaslav Nijinsky *(le Dieu bleu).*

ARGUMENT

Un soir chaud de l'Inde fabuleuse. Un jeune homme va devenir prêtre de la divinité. Cérémonie : offrandes, danses. Mais une jeune fille se précipite aux genoux de l'adepte et le supplie de ne pas l'abandonner. Elle se met à danser pour reprendre celui qu'elle aime. Mais on entraîne le jeune homme et le grand prêtre annonce à la jeune fille qu'elle va subir un supplice. On l'enchaîne. Des monstres et des démons l'entourent et décrivent autour d'elle une ronde frénétique. Alors, la jeune fille se souvenant de la Divinité, tend les bras vers le lotus. La déesse paraît. Touchant le bassin de son index, elle fait émerger le Dieu bleu. Il se dirige vers les monstres et les apaise. Puis la déesse fait délivrer la jeune fille, et les amants s'étreignent.

En dépit de la chorégraphie de Fokine, inspirée de danses siamoises et de bas-reliefs des temples brahmaniques, et malgré le beau décor de Bakst, *le Dieu bleu* fut assez mal accueilli. Grigoriev écrit que Diaghilev goûtait peu la musique de R. Hahn « qu'il avait été obligé d'accepter pour des raisons de politique... Dans son ensemble, le ballet était ennuyeux et sans effet et les danses de Nijinsky et Karsavina, Nelidova et Frohman ne parvinrent pas même à le rendre plus vivant » *(The Diaghilev Ballet,* p. 66-67*).*

120
BAKST (Léon). Projet de décor; mine de plomb, gouache et aquarelle. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst 1911.* 55,5 × 78 cm. — Paris, Musée d'Art Moderne, Centre G. Pompidou AM 1974-171.

PROV. : Marquise de Ripon, donné à R. Hahn. Legs Robert Le Masle au Musée.

121
LAURENCIN (Marie). Portrait de Jean Cocteau; mine de plomb. Signé en b. à g. : *M.L.* [ca 1922]. 19 × 15 cm. — Paris, Musée d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, AM 1974-214.

PROV. : legs R. Le Masle.

122
BAKST (Léon). Danseuse noire. Projet de costume pour la Danse sacrée; crayon, gouache et rehauts d'or. Signé et daté en b. à g. : *Bakst, 1912.* 55 × 40 cm. — Collection particulière, Paris.

PROV. : ancienne coll. de Mme de Béhagues, comtesse R. de Béarn.

123
HAHN (Reynaldo). *Le Dieu bleu.* Partition pour piano seul. Paris, au Ménestrel, 1911. — B.N., Mus., 4° Vm[6] 23.

Exemplaire du dépôt légal. Couverture en couleur représentant le projet de costume de Bakst pour Nijinsky.

124
Tamara KARSAVINA dans le rôle de la jeune fille; photographie. Agrandissement d'après un tirage original, non signé. 14 × 9 cm. — B.N., Opéra.

125
Vaslav NIJINSKY dans le rôle du Dieu bleu ;photographie. Agrandissement d'après un tirage original, non signé. 14 × 9 cm. — B.N., Opéra.

125

126
BAKST (Léon). La marquise Casati en costume romantique masculin; gouache. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst, 1916.* 48 × 32 cm. — Mme André Bakst.

Célèbre pour sa beauté et l'extravagance de ses costumes, Louisa Annam, marquise Casati, était une amie de Bakst qui tenta de persuader Diaghilev de la faire paraître dans *le Dieu bleu.* Il dessina à cet effet un projet de costume daté de 1912 (cf. Ch. Spencer, *L. Bakst,* Londres, 1973).

THAMAR

Drame chorégraphique en 1 acte de Léon Bakst.
Musique de Mili Balakirev.
Scènes et danses de Michel Fokine.
Décor et costumes de Léon Bakst; décor exécuté par Charbey et Soudeïkine; costumes exécutés par Mlle Muelle; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 20 mai 1912, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(Thamar),* Adolphe Bolm *(le Prince).*

ARGUMENT

« C'est la Tour chaude, lumineuse, musicale, où la reine Thamar donne une fête incessante au milieu des neiges du Darial. Etendue en face d'une large fenêtre, Thamar inspecte la montagne, les routes, le fleuve Terek dont les eaux tourbillonnantes enveloppent sa demeure.

Tout à coup elle se soulève... Un étranger s'approche. Il hésite, il regarde la ronde muraille... Elle envoie des servantes. Elle exige qu'on le cherche et qu'on le lui ramène. L'étranger titube de fatigue glaciale. Une sorte de cagoule lui cache la tête. Elle l'arrache, et découvre un beau jeune homme étonné de tout ce faste. On le pare, on les entoure, on favorise leurs danses, leurs étreintes et leur désir mutuel.

Immense fraîcheur pâle et rose. L'aube commence.

Les servantes ouvrent les baies. L'ivresse bouscule et anime encore les groupes. La reine danse et brusquement, d'un bond final, saute sur le jeune homme, le poignarde et le pousse dans le fleuve par une porte étroite.

De nouveau, la reine Thamar inspecte la montagne, les routes, le fleuve Terek.

Son œil doit suivre avec un tendre effroi le cadavre que l'eau charrie... Mais tout à coup elle se soulève... Un étranger perdu s'approche... il hésite... Il regarde la ronde muraille. » (Programme des Ballets russes).

« Diaghilev avait diverses raisons de choisir *Thamar* pour un ballet. Tout d'abord, la musique existait déjà, et Balakirev était un excellent compositeur, en second lieu, il désirait un autre ballet sur un sujet russe; et pour finir, bien qu'il se déclarât fatigué des *ensembles* de type « passionné » composés par Fokine, il savait assez bien que le parfum exotique de ces œuvres était précisément ce qui plaisait le mieux au public et qu'il ne dépendait que de « Lyovushka » [Bakst] de le captiver, une fois de plus, par un magnifique *décor.* Cette fois, cependant, le résultat fut loin de répondre à son attente, une déception causée principalement par Fokine... Le style de sa chorégraphie était conditionné par l'arrière-plan caucasien de *Thamar,* qui l'obligea à introduire plus de couleur locale et de pas traditionnels du Caucase. Du point de vue chorégraphique, le ballet était exactement une série de variations sur un thème et consistait en une seule danse prolongée; et bien que le traitement du thème ait été dans l'ensemble d'une grande maîtrise, *Thamar* fut loin d'atteindre le niveau de *Schéhérazade* ou des *Danses polovtsiennes;* par ailleurs, Bakst lui-même ne parvint pas à son degré coutumier de réussite, peut-être parce qu'il subit trop la contrainte des costumes nationaux et de la couleur locale » (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 63-64).

127
BAKST (Léon). Projet de décor pour *Thamar;* aquarelle. Signé en b. à dr. : *Bakst*. [1912]. 74×86 cm. — Paris, Musée des Arts décoratifs, n° 21769.

PROV. : don Jacques Doucet, 1919.

128
BARBIER (George). T. Karsavina dans *Thamar;* lithographie en couleur. Signé et daté en b. à g. : *G. Barbier 1914*. 28×17 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye Pièce 249.

Extr. de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Tableau chorégraphique de Vaslav Nijinsky, sur le *Prélude à l'Après-midi d'un faune,* de Claude Debussy, églogue d'après le poème de Stéphane Mallarmé.
Décor et costumes de Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 29 mai 1912, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes : Vaslav Nijinsky *(le Faune),* Lydia Nelidova *(la Nymphe).*
Repris en 1922, avec une toile de fond de Picasso et Bronislava Nijinska dans le rôle du Faune.

ARGUMENT
« La musique de ce Prélude est une illustration très libre du beau poème de Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au sommeil enivrant, empli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature ». (notice du programme de la 1re audition en 1894, probablement rédigée par Debussy).

La première commande de Diaghilev à un compositeur français fut faite à Debussy, qui écrivit en 1909 le scénario d'un ballet vénitien *Masques et bergamasques,* qu'il laissa sans musique. C'est ainsi que Diaghilev et Nijinsky vinrent à l'idée d'adapter *l'Après-midi d'un faune* en ballet, sous l'influence, semble-t-il, des théories « eurythmiques » du suisse Jacques Dalcroze, qualifié d'« un des pires ennemis de la musique » par Debussy lui-même, qui devaient en détester la chorégraphie.

Ce fut le premier essai chorégraphique de Nijinsky. Les danseurs, évoquant les attitudes des bas-reliefs antiques, défilaient de profil, devant une toile de fond placée presqu'à l'avant-scène.

« Sa création fut pour moi un enchantement. Je l'avais fait à moi seul, fournissant jusqu'à l'idée du décor que Léon Bakst n'avait d'ailleurs pas bien saisie. La préparation de ce ballet demanda beaucoup de temps mais, sentant auprès de moi la présence de Dieu, je travaillais avec ferveur. J'aimais ce faune et je le fis aimer du public » (Nijinsky, *Journal,* p. 212).

Auguste Rodin, ébloui par la beauté plastique des gestes de Nijinsky, écrit dans *Le Matin :* « Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi consciente : il s'étend, s'accoude, marche accroupi, se redresse, avance, recule avec des mouvements tantôt lents, tantôt saccadés, nerveux, anguleux; son regard épie, ses bras se tendent, sa main s'ouvre au large, les doigts l'un contre l'autre serrés, sa tête

se détourne avec une convoitise d'une maladresse voulue et qu'on croirait naturelle. Entre la mimique et la plastique, l'accord est absolu; le corps tout entier signifie ce que veut l'esprit; il atteint au caractère à force de rendre pleinement le sentiment qui l'anime; il a la beauté de la fresque et de la statuaire antiques; il est le modèle idéal d'après lequel on a envie de dessiner, de sculpter. Vous diriez de Nijinsky une statue, lorsqu'au lever du rideau il est allongé tout de son long sur le sol, une jambe repliée, le pipeau aux lèvres; et rien n'est plus saisissant que son élan lorsque, au dénouement, il s'étend, la face contre terre, sur le voile dérobé qu'il baise et qu'il étreint avec la ferveur d'une volupté passionnée ».

Ce fut un succès de scandale. Une polémique très vive s'ensuivit. Tandis que Debussy restait silencieux, Odilon Redon et Rodin se firent les défenseurs de Nijinsky, alors que le directeur du *Figaro,* Gaston Calmette, mena le combat moralisateur.

129
DEBUSSY (Claude). *Prélude à l'après-midi d'un faune.* Fac-similé en couleurs du manuscrit autographe. Signé et daté à la page de titre : *Claude Debussy 92,* à la fin : *Septembre 1894;* encre et crayons de couleur verts. Paris, éd. Rombaldi, [1943]. — B.N., Impr., Rés. Gr Ye 140 (3).

D'une suite de 4 volumes sur *le Faune* de Mallarmé, lithographies de René Demeurisse.

130
Claude DEBUSSY et Igor STRAVINSKY; photographie, 1910. Agrandissement d'après un tirage original. 14,5 × 10,5 cm. — B.N., Opéra.

Une inscription, au dos, donne Erik Satie pour auteur de cette photographie, prise chez Claude Debussy, square du Bois de Boulogne. Au mur, la fameuse estampe de Hokusaï *la Vague* qui a inspiré la couverture de *La Mer.* Une autre photographie, prise le même jour (par Stravinsky?), représente Debussy en compagnie d'Erik Satie.

131
BAKST (Léon). Projet de décor pour l'*Après-midi d'un faune;* gouache. Signé en b. à g. : *Bakst* [1912]. 0,75 × 1,05 m. — Paris, Musée d'Art moderne, J. de P. 939 D.

PROV. : fonds du Musée du Jeu de Paume.

132
Baron A. de MEYER. *Sur le Prélude à l'Après-midi d'un Faune.* Reproduction de trente photographies de Monsieur le Baron A. de Meyer. Suivies de quelques pages d'Auguste Rodin, de Jacques-Émile Blanche et de Jean Cocteau. Paris, éd. P. Iribe, 1914. 39 × 29 cm. — B.N., Opéra, A.I.D. 3442.

133

133
Vaslav NIJINSKY dans le rôle du Faune; photographie. Agrandissement d'après un tirage original du baron A. de Meyer. — B.N., Opéra, A.I.D. 3442.

« Je n'ai pas lu dans le texte de Mallarmé *l'Après-midi d'un Faune.* Je ne comprends pas encore assez bien le français pour lire des textes littéraires, mais je fus très étonné, choqué même, de voir une partie du public et quelques journalistes, découvrir dans mes gestes une intention malsaine. Ce que j'ai cherché seulement

pour composer mon personnage, c'est d'allier aux attitudes classiques, des mouvements esthétiques en rapport avec son caractère » (V. Nijinsky, *Les Souvenirs de Nijinsky et Karsavina par eux-mêmes,* in : *Je sais tout,* 15 novembre 1912, p. 418).

134
Vaslav NIJINSKY et une Nymphe; photographie. Agrandissement d'après un tirage original du baron A. de Meyer. — B.N., Opéra, A.I.D. 3442.

DAPHNIS ET CHLOÉ

Symphonie chorégraphique en 3 tableaux.
Argument de Michel Fokine, d'après la pastorale de Longus.
Musique de Maurice Ravel.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes de Léon Bakst ; décor exécuté par Charbé; costumes exécutés par Mlle Muelle ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 8 juin 1912, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(Chloé),* Vaslav Nijinsky *(Daphnis),* Adolf Bolm *(Darkon).*

ARGUMENT

1er tableau : une prairie à la lisière d'un bois consacré à Pan et à ses nymphes.

Daphnis et Chloé s'acheminent vers l'autel, mais les jeunes filles entourent Daphnis de leurs danses. A son tour, Chloé se laisse entraîner par les jeunes gens. L'assemblée propose un concours de danses : un baiser de Chloé sera le prix. Daphnis reçoit la récompense. Soudain, cris de guerre : des brigands font irruption et se saisissent de Chloé.

2e tableau : le camp des brigands.

Danses guerrières. On amène Chloé et on lui ordonne de danser. Elle tente de fuir, mais on la ramène avec violence et le chef des brigands l'emporte. Soudain, l'atmosphère devient insolite, la terre s'entr'ouvre et l'ombre de Pan se profile menaçante. Tous s'enfuient sauf Chloé.

3e tableau : même paysage qu'au premier tableau vers la fin de la nuit. Daphnis est étendu sur l'herbe.

Des pâtres réveillent Daphnis. Chloé apparaît ensuite et Daphnis comprend que ce qui s'est passé n'était qu'un rêve. Devant l'autel, les deux amants se jurent un amour éternel.

C'est en 1909 que Diaghilev commanda à Ravel un ballet pour sa compagnie. L'argument, inspiré de la Pastorale de Longus, avait été ébauché par Fokine, alors qu'il faisait encore partie du corps de ballet du Théâtre Marie. Mais Ravel n'en était pas satisfait et à plusieurs reprises il demanda au chorégraphe d'en modifier l'ordonnance.

« Mon intention en l'écrivant était de composer une vaste fresque musicale, moins soucieux d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves qui s'apparente assez volontiers à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du XVIIIe siècle » (M. Ravel, *Esquisse biographique*).

Pourtant l'élaboration de cette œuvre fut lente. En 1910, n'arrivant pas à travailler à Paris, Ravel s'installa dans la maison de campagne des Godebsky à Valvins, et c'est là que Nouvel et Calvocoressi le surprennent : « Daphnis n'avance pas très vite (d'ailleurs pour ce que les Russes en feront). Ce n'est pas faute d'y travailler. Dès le matin j'y suis cramponné » (Lettre du 10-5-1910 adressée à Mme Godebska).

Diaghilev espérait mettre *Daphnis* au programme de la saison de 1911, mais l'œuvre n'était pas achevée. Pour en hâter la composition il invita même Ravel à se rendre à Saint-Petersbourg pour y rencontrer Fokine et Bakst, pressenti pour les décors.

Cette même année, les concerts Colonne, puis les Ballets russes, au cours d'une séance privée, en firent entendre des fragments. Mais ce n'est que le 5 avril 1912 que Ravel acheva la partition. Diaghilev, entièrement absorbé par les répétitions de *l'Après-midi d'un faune,* se désintéressa de *Daphnis,* trop longtemps attendu. Au cours des répétitions, Diaghilev, Fokine et Nijinsky, en désaccord sur la chorégraphie, s'affrontèrent durement. Cette polémique entraîna le départ de Fokine. Présenté en fin de saison, *Daphnis et Chloé* ne fut donné à Paris que deux fois en 1912 et trois fois l'année suivante. Le ballet remporta un grand succès à Londres, en 1914 et fut affiché pour quelques représentations à Monte-Carlo, en 1914 (avec Fokine) et en 1924 (avec Dolin), mais, comme le note S. Grigoriev « *Daphnis et Chloé* était un ballet malchanceux. Il ne trouva pas sa place dans notre répertoire et alors même qu'on l'avait péniblement ressuscité, il ne fut donné que deux ou trois fois et disparut ensuite. Il réunissait pourtant une musique, une chorégraphie, des décors et costumes merveilleux. Il semble qu'un mauvais sort ait pesé sur lui » *(The Diaghilev ballet,* p. 189).

135
Vaslav NIJINSKY dans le rôle du faune; photographie. Agrandissement d'après un tirage original du baron A. de Meyer. — B.N., Opéra, A.I.D. 3442.

« J'ai vu le faune. Il louche de l'œil son pelage pie. Un malaise de résurrection accompagne ses gestes. Lenteur de Lazare! Il sort des siècles. Il est grave, il est attentif, il inspecte; il est le faune ; il ne sait rien d'autre. Ses lourdes cornes l'obligent à pencher son profil de chèvre. Il possède sa flûte, sa corbeille, sa mousse et ses raisins violets. Nous avons vu le Faune. Jamais encore ce spectacle, et jamais cette stupeur sacrée! » (J. Cocteau dans *Comoedia,* 28 mai 1912).

136
UNE NYMPHE ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original du baron A. de Meyer. — B.N., Opéra, A.I.D. 3442.

137
Vaslav NIJINSKY, le faune, et les nymphes; photographie. Agrandissement d'après un tirage original du baron A. de Meyer. — B.N., Opéra, A.I.D. 3442.

« Voici les nymphes. Les Grecs arrêtaient leurs jeux pour l'avenir dans l'immobile bas-relief, et voilà, route inverse, que le bas-relief mobile nous en révèle ici la raison d'être initiale. Plates petites nymphes délicieuses! Leurs longues mains aux phalanges jointes et leurs pieds étroits se meuvent parallèlement. Leur visage ne s'intéresse pas à leurs décisions corporelles. Une indifférence mathématique préside à leurs inquiétudes et leurs cheveux sont des lanières d'or. » (J. Cocteau, dans *Comoedia,* 28 mai 1912).

137 bis
GILLOT (Gustave). Vaslav Nijinsky, dans *l'Après-midi d'un faune;* bronze. Signé sur le socle : *G. Gillot. A l'ami Bertrand.* H. 50 cm. Cachet du fondeur : Susse. Paris. — Mme Gilberte Cournand.

138
OUVRÉ (Achille). Maurice Ravel. Portrait au pyjama ; eau-forte en cou-

leur. Signé en h. à g. : *Ouvré,* [1909]. 40,5 × 30 cm. — B.N., Mus., est. Ravel Gd format 3.

PROV. : Legs Le Masle.

Exemplaire de M. Ravel, avec envoi autogr. de l'auteur : *En souvenir amical, 1909.*

139
BAKST (Léon). Projet de décor pour l'acte I (et III); aquarelle, gouache et mine de plomb. Non signé [1912]. 0,80 × 1,06 m. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

140
BAKST (Léon). Esquisse pour le décor de l'acte II; aquarelle et crayon. Signé en b. à dr. : *Bakst* (ca 1911). 14 × 26 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 3).

PROV. : Boris Kochno.

141
BAKST (Léon). Projet de décor pour l'acte II; le camp des Barbares; aquarelle. Signé en b. à g. : *Bakst* [1912]. 0,74 × 1,035 m. — Paris, Musée des Arts décoratifs, n° 19183.

PROV. : Don de L. Bakst, 1913.

142
SUR LA PLAGE DE SAINT-JEAN-DE-LUZ, juillet 1914 : Maurice Ravel, sa mère, Nicolas et Anne Benois; photographie. Agrandissement d'après un tirage original. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

143
COCTEAU (Jean). Études pour le dessin : Misia Sert dans sa loge aux Ballets russes; plume et encre violette. Non signé [1912]. 25,3 × 19,8 cm. — M. Edouard Dermit.

En haut : Misia, en chapeau à aigrette s'exclame : *Mais non Serge! Fokine n'est pas épuisé.* En bas : Misia est entourée de Gabriel Astruc, José-Maria Sert et Jean Cocteau.

« Fokine était conscient d'avoir inauguré une nouvelle ère de la danse par sa réforme de l'ancienne école classique. Il était persuadé que sa créativité était loin d'être épuisée. Mais il était clair que Diaghilev pensait qu'il n'avait plus rien à dire et cherchait quelqu'un pour le remplacer. De plus, il était évident que son choix s'était fixé sur Nijinsky alors que ni Fokine, ni moi, ni aucun de nous ne pensions que Nijinsky suffirait à la tâche... Lorsque, finalement, Fokine apprit cela, il eut un long et sincère entretien avec Diaghilev, après lequel il décida de quitter la compagnie à l'expiration de son contrat en juin [1912]. Diaghilev accueillit cette décision avec une certaine indifférence. Mais ceci me surprit peu car j'en étais venu à réaliser qu'il n'estimait ses collaborateurs que dans la mesure où, à son point de vue, ils avaient quelque chose de nouveau à apporter ». (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 64).

144
Michel FOKINE et Vera FOKINA dans les rôles de Daphnis et Chloé, Monte-Carlo, 1914; photographie. Agrandissement d'après un tirage original. 12 × 13,5 cm. — B.N., Opéra.

« Fokine était spécialement attaché à *Daphnis* et, finalement, dansa le rôle titre alors que nous étions à Monte-Carlo... quelques critiques le préférèrent à Nijinsky dans ce rôle » (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 97-98).

144

JEUX

Poème dansé de Claude Debussy.
Chorégraphie de Vaslav Nijinsky.
Décor et costumes de Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. des Champs-Élysées, le 15 mai 1913, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes : Vaslav Nijinsky *(le jeune homme),* Tamara Karsavina, Ludmilla Schollar *(les jeunes filles).*

ARGUMENT

Dans un parc, au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée; un jeune homme, puis deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique leur donne l'idée de jeux enfantins; on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raison; la nuit est tiède, le ciel baigné de douces clartés, on s'embrasse. Mais le charme est rompu par une autre balle de tennis jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris et effrayés, le jeune homme et les deux jeunes filles disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne.

145

J.-E. Blanche et Louis Laloy, dont les témoignages ne coïncident pas, ont chacun revendiqué des droits sur le scénario de *Jeux.* Ce fut finalement un « poème dansé de Nijinsky ». La partition fut écrite entre août 1912 et avril 1913 : « Il faudrait trouver un orchestre sans pied pour cette musique, écrit Debussy à Caplet, je pense à cette couleur orchestrale qui semble éclairer par derrière et dont il y a de si merveilleux effets dans *Parsifal* ». Les répétitions furent marquées par de fréquentes querelles entre Nijinsky et Karsavina, à propos de la chorégraphie.

« Le début n'était pas mauvais mais on se mit à tant me harceler que je n'arrivai pas à l'achever convenablement. L'argument comporte la présence de trois jeunes gens se poursuivant l'un l'autre de leur amour. Je n'ai commencé à comprendre la vie que lorsque j'eus atteint l'âge de vingt-deux ans. Les éléments de ce ballet c'est encore moi seul qui les ai réunis. Debussy insista pour que le développement fut mis sur papier . Je réclamai l'aide de Diaghilev qui le rédigea en compagnie de Bakst. Mais ce fut moi qui fournis les idées » (Nijinsky, *Journal,* p. 215).

145
Vaslav NIJINSKY dans *Jeux;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Gerschel, Paris. 14,5 × 9,5 cm. — B.N., Opéra.

146
Ludmilla SCHOLLAR, Vaslav NIJINSKY et Tamara KARSAVINA dans *Jeux;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Gerschel, Paris. 13,5 × 19,5 cm. — B.N., Opéra.

LE SACRE DU PRINTEMPS

Tableaux de la Russie païenne, en 2 parties, de Igor Stravinsky et Nicolas Roerich.
Musique de Igor Stravinsky.
Chorégraphie de Vaslav Nijinsky.
Décor et costumes de Nicolas Roerich; régie de Serge Grigoriev.

Créé à Paris, Th. des Champs-Élysées, le 29 mai 1913, sous la direction de Pierre Monteux.
Principal interprète : Marie Piltz *(la Vierge élue).*
Reprise en 1920, dans une nouvelle chorégraphie de Léonide Massine avec Lydia Sokolova dans le rôle de la Vierge élue.

Dans la première version, l'action représentait des rites primitifs de la Russie païenne :
I. Adoration de la terre.
Sur le signal du sage, jeunes gens et jeunes filles se livrent à des danses sacrées.
II. Le sacrifice.
Les jeunes filles choisissent l'élue qui sera sacrifiée au Printemps.
Dans la seconde version de 1920, le programme précise :
« *Le Sacre du printemps* est un spectacle de la Russie païenne. L'œuvre est en 2 parties et ne comporte aucun sujet. C'est de la chorégraphie construite librement sur la musique ».

Le scénario du *Sacre* fut conçu en 1911 par Stravinsky et N. Roerich à Talachkino, près de Smolensk, dans la maison de la princesse Tenitchev. Le compositeur écrivit la partition dans sa propriété d'Oustiloug, puis à Clarens, jusqu'en avril 1912. Diaghilev ayant décidé d'en reporter la création à la saison suivante, Stravinsky retravailla l'œuvre au moins jusqu'au 29 mars 1913.

C'est à Nijinsky qu'incomba la lourde responsabilité de régler la chorégraphie. Si ses talents de danseur étaient unanimement reconnus de tous, il n'en fut pas de même pour ses activités de chorégraphe. Stravinsky en parle avec sévérité : « lorsque je me mis à lui expliquer en lignes générales et en détails la construction de mon œuvre, je m'aperçus immédiatement que je n'arriverais à rien avant de l'avoir initié aux rudiments de la musique : valeurs (ronde, blanche, noire, croche, etc.), mesure, tempo, rythme et ainsi de suite. Toutes ces choses, il les retenait avec infiniment de peine. Mais ce n'était pas tout. Quand, écoutant la musique, il méditait des mouvements, il fallait toujours encore lui rappeler de les faire concorder avec la mesure, ses divisions et ses valeurs. C'était une besogne exaspérante, on avançait à pas de tortue. Ce travail devenait encore plus pénible pour la raison que Nijinsky compliquait et surchargeait ses danses outre mesure et créait ainsi aux exécutants des difficultés parfois insurmontables ». (*Chroniques,* I, p. 90-91).
« En composant *le Sacre,* je me représentais le côté spectacle de l'œuvre comme une suite de mouvements rythmiques d'une extrême simplicité, exécutés par de grands blocs humains, d'un effet immédiat sur le spectateur, sans minuties superflues, ni complications trahissant l'effort. Il n'y avait que la danse sacrale terminant la pièce qui était destinée à une seule danseuse... » (*op . cit,* p. 105).

Le jour de la première *le Sacre,* fut accueilli par un chahut indescriptible. La presse souligna que « les interprètes ont réalisé un invraisemblable tour de force en mettant à la scène, durant deux actes, les gestes primitifs, inconscients, puérils, frénétiques de peuplades primitives, s'éveillant aux mystères de la vie » (*Comoedia,* 31 mai 1913). Ce même périodique, lors de la reprise en 1920, ajoute que le tort de Nijinsky avait été d'exagérer la contorsion et la dislocation des attitudes. Ce défaut était particulièrement sensible dans la danse finale où l'interprète « les pieds constamment retournés en dedans, par une volontaire violation des règles de la danse, avait l'air de demander grâce » (*Comoedia,* 16 décembre 1920).

Pendant toute la représentation, Stravinsky resta dans les coulisses à côté de Nijinsky : « celui-ci était debout sur une chaise criant éperdument aux danseurs : « seize, dix-sept, dix-huit »... Naturellement, les pauvres danseurs n'entendaient rien à cause du tumulte dans la salle et de leur propre trépignement. Je devais tenir Nijinsky par son vêtement, car il rageait, prêt à tout moment à bondir sur la scène pour faire un esclandre. Diaghilev, dans l'intention de faire cesser le tapage, donnait aux électriciens l'ordre

tantôt d'allumer, tantôt d'éteindre la lumière dans la salle » (*op. cit.*, p. 103).

En 1920, en dépit de grandes difficultés financières, Diaghilev parvint à remonter le *Sacre*, grâce à l'appui, notamment, de Gabrielle Chanel. Il demanda à Léonide Massine de régler une autre chorégraphie en étroite collaboration avec Stravinsky. La nouvelle mise en scène ne tenait « plus compte d'aucun détail anecdotique, d'aucun développement littéraire ».

147
STRAVINSKY (Igor). *Le Sacre du Printemps*. Suite d'esquisses autographes ; crayon noir, bleu et rouge, encre noire, rouge et verte. Daté : *4/17 novembre 1912. Clarens, Châtelard Hôtel*. Fac-similé d'après les autographes de la collection André Meyer ; éd. Boosey and Hawkes, 1969. — B.N., Mus., F.S. 269.

« Je désire que toute mon œuvre fasse sentir la proximité des hommes et de la terre, la proximité des vies humaines et du sol, et j'ai cherché à réaliser cela par un rythme lapidaire » (Stravinsky à N.F. Findeizen, lettre du 2/15 décembre 1912. Appendice au fac-similé).

148

148
LARIONOV (Michel). Portrait d'Igor Stravinsky; huile sur toile. Non signé [ca 1916]. 60 × 50 cm. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

149
Igor STRAVINSKY, Léon BAKST et Léonide MASSINE. Photographie, Lausanne (1915). Tirage original, H. Perret, Lausanne. 22 × 17 cm. — B.N., Opéra.

150
Pierre MONTEUX; photographie [ca 1925]. Tirage original de Maricia Stein. 21 × 15,5 cm. — B.N., Est., N².

151
ROERICH (Nicolas). Projet de costume pour une jeune fille, 2e tableau; crayon, plume et gouache. Non signé [1913]. 24 × 14 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 115).

PROV. : Boris Kochno.

En bas à dr. inscription (en russe) : *2e acte/3e jeune fille.*

152
LE SACRE DU PRINTEMPS. 2 photographies de scène dans la chorégraphie de Nijinsky, 1913. 16,7 × 22,2 cm. — B.N., Opéra, Scènes-photos.

LA TRAGÉDIE DE SALOMÉ

Ballet d'après un poème de Robert d'Humières.
Musique de Florent Schmitt.
Chorégraphie de Boris Romanov.

Rideau, décor et costumes de Serge Soudeïkine ; costumes exécutés par Mme Ivachenko; régie de Serge Grigoriev.
1re représentation par les Ballets russes à Paris, Th. des Champs-Élysées, le 12 juin 1913, sous la direction de Pierre Monteux.
Principale interprète : Tamara Karsavina *(Salomé)*.

ARGUMENT

Une terrasse du palais d'Hérode dominant la Mer Morte.
Danses de Salomé inspirées du drame biblique :
Danse des Perles — Danse des éclairs — Danse de l'effroi.

C'est en 1907 que Florent Schmitt acheva *la Tragédie de Salomé*. Ecrite tout d'abord pour orchestre réduit, c'est sous cette forme qu'elle fut créée au Théâtre des Arts, sous la direction de D.E. Inghelbrecht, le 9 novembre 1907. Quatre ans plus tard, le 8 janvier 1911, l'œuvre était donnée, aux concerts Colonne, dans une version pour grand orchestre. Igor Stravinsky, à qui l'œuvre est dédiée, écrivait à Schmitt, le 2 novembre 1911 :

« Quand est-ce que votre géniale *Salomé* paraîtra enfin que je puisse passer d'heureuses heures en la jouant d'un bout à l'autre à la folie. Je dois avouer que c'est la plus grande joie qu'une œuvre d'art m'ait laissée depuis longtemps... Dans mon dernier court passage à Paris... j'y ai attiré l'attention de Diaghilev en lui communiquant toute mon extase. » (Y. Hucher, *Florent Schmitt,* p. 163.)

Diaghilev accepta de monter la *Tragédie* et une lettre de R. d'Humières, adressée à Florent Schmitt en 1913, nous fait part de ses conceptions :

« J'ai vu Diaghilev hier à Monte-Carlo et il m'a dit son interprétation de *la Tragédie de Salomé*. Je ne doute pas que nous nous entendions avec lui, si loin que soit de son projet notre conception primitive. En somme, votre belle musique demeure seule et vous êtes seul juge des convenances nouvelles qu'on lui impose. Il me restera, si comme vous me le faisiez prévoir, vous souscrivez à cette adaptation, à la rendre plausible dans l'argument que me demande Diaghilev. Ainsi pour cette danse de séduction, comme l'appelle D., qu'exécute Salomé autour de la tête et qui est votre Danse des serpents, j'imagine que l'idée de maléfice ajoutée à celle de séduction serait opportune. Dites-moi si vous approuvez ce procédé... Diaghilev fixe *Salomé* au 1er juin et compte le faire répéter vingt-cinq fois. C'est vous qui le dirigerez, j'espère ? » (*op. cit.,* p. 161-162).

153
SCHMITT (Florent). *La Tragédie de Salomé,* drame dansé en 2 actes et 7 tableaux de Robert d'Humières. Partition d'orchestre. Ms. autogr. 1907. 250 p. 35 × 26,5 cm. — B.N., Opéra, Rés. A. 723 a.

Daté à la fin : *Argelès-Longchamp. Septembre-Octobre 1907.*

154
BARBIER (George). T. Karsavina dans *la Tragédie de Salomé;* lithographie en couleurs. Signé et daté en b. à g. : *G. Barbier 1914.* 26 × 22 cm. — B.N., Impr., Rés. fol. Ye pièce 249.

Extrait de l'*Album dédié à T. Karsavina,* Paris, P. Corrard, 1914.

LA LÉGENDE DE JOSEPH

Ballet en 1 acte sur un livret du comte Harry von Kessler et Hugo von Hofmannsthal.

Musique de Richard Strauss.
Chorégraphie de Michel Fokine.
Décor de José-Maria Sert; costumes de Léon Bakst; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 14 mai 1914, sous la direction de Richard Strauss.
Principaux interprètes : Léonide Massine *(Joseph),* Maria Kouznetsova *(la femme de Putiphar),* Alexis Boulgakov *(Putiphar).*

ARGUMENT

Épisode biblique de l'histoire de Joseph en Égypte : la femme de Putiphar tente de séduire Joseph. Offensée par son refus, elle le fait jeter en prison.

C'est dans *la Légende de Joseph* que débuta Léonide Massine, âgé de dix-neuf ans. Vêtu d'une courte tunique en peau de chèvre, sa grâce juvénile séduisit le public parisien. Le spectacle somptueux fut apprécié beaucoup plus que la musique de R. Strauss que R. Rolland, dans son journal, qualifie de « médiocre, docile, un peu plate ».
« José-Maria Sert a peint une vaste salle à colonnes, et les dominant, court une espèce de couloir praticable par où arrivent tous les personnages du palais. Au bas de ce couloir entre colonnes, se trouve cachée une loggia, qui a l'air de l'arche d'un pont somptueux; elle donne sur des jardins magnifiques dont elle est séparée par des rideaux de tapisserie... Les costumes de Léon Bakst sont de vraies trouvailles : c'est une symphonie de mauve, de vert, de bistre qui chantent dans le décor. Voici des joueurs de théorbe, de luth, de rebec et de flûte traversière, qui sont vêtus de maillot orange et noir du plus étonnant effet. Voici des marchands aux costumes vermillon vif, des gens du peuple ou des seigneurs, aux vêtements bariolés de mille nuances éclatantes qui ressortent sur le fond or des murailles. » (L. Schneider, dans *Comoedia,* 16 mai 1914.)

156

155
BONNARD (Pierre). Affiche : *Opéra. Ballets russes. Légende de Joseph;* lithographie, Impr. Succès, Paris. Signé en b. à g. : *Bonnard.* 1,60 × 1,20 m. — B.N., Est., Bonnard, AA Gd rouleau.

156
Richard SRAUSS dirige une répétition; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Jean-Clair Guyot. — B.N., Est., N².

« Richard Strauss (...) se conduisit maladroitement avec l'orchestre de notre subventionné. Le compositeur allemand s'asseyait au pupitre, roide et congestionné. Il demandait : — *Te la figueur! Poétique, mossieur fiolon, poétique...* et s'emportait comme un adjudant. Mais quand il avait seriné sa leçon durant deux répétitions à une flûte ou un hautbois, le surlendemain il se trouvait devant un remplaçant ignorant de toutes ses recommandations. Alors il s'emportait justement, mais sans à-propos citait en exemple l'orchestre de Leipzig ou de Berlin. Alors les musiciens se levaient et partaient. » (Michel Georges-Michel, *Ballets russes,* p. 29.)

157
STRAUSS (Richard). *La Légende de Joseph.* Partition complète pour piano seul, avec texte détaillé, arrangée par Otto Singer. Berlin, Paris, A. Fürstner [1914]. — B.N., Mus., Fol. Vm⁶ 50.

Couverture illustrée par Stolze.

« Rien ne semblait plus réjouir Diaghilev que de faire des coupures dans une partition toute neuve, c'était pour lui une sorte de rite, une opération qu'il accomplissait

avec une politesse exquise et des manières princières. Il commençait généralement par inviter le compositeur à déjeuner ; puis, tout sucre et tout miel ; il racontait comment il avait coupé dix-huit pages à la *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakov, tant de pages à la *Légende de Joseph* de Richard Strauss. Ayant ainsi énuméré toute une série d'appendicites musicales de compositeurs plus ou moins célèbres, il touchait au but 'Vous ne croyez pas, disait-il, que le second acte de votre ballet est trop long ? Ne pensez-vous pas qu'on aurait intérêt à le couper ?' Et avant que son interlocuteur ait eu le temps de répondre, l'un de ses assistants lui tendait la partition et lui montrait le passage menacé en lui disant : 'Je l'ai regardé hier très attentivement je crois qu'il faut couper ici et là... vous êtes bien de mon avis ?'. » (Nicolas Nabokov, *Cosmopolite,* p. 192-193.)

158
BAKST (Léon). Projet de costume pour le Pacha ; crayon et gouache. Non signé [1914]. 31 × 21 cm. — Mme André Barsacq.

PROV. : héritage de L. Bakst.

La décoration et les costumes de la Légende sont absolument dans la manière de Paul Véronèse, ils suivent donc le style et la mode des environs de 1530. Les Égyptiens portent le costume vénitien; Joseph et les marchands qui l'amènent à Putiphar, le costume oriental du XVIe siècle (Préface à la partition de R. Strauss, éd. Fürstner).

159
Léonide MASSINE dans le rôle de Joseph ; deux photographies. Tirages originaux de Boissonas et Eggler (St-Petersbourg). 21 × 16 cm. — B.N., Opéra.

« Pendant la seule journée que nous passâmes à Saint-Petersbourg, Diaghilev m'emmena dans un studio pour me faire photographier dans le rôle de Joseph. Habillé d'une tunique blanche, dessinée par Bakst, on me fit tout d'abord poser à genoux. Me souvenant vaguement de l'histoire de Joseph, je tentai de prendre l'allure et l'attitude d'un jeune berger. Fokine, qui se trouvait là aussi, me suggéra de m'asseoir sur mes talons, avec les mains sur les genoux, et de ne pas regarder vers l'objectif. » (L. Massine, *My life in ballet,* p. 46.)

160
Léonide MASSINE dansant le rôle de Joseph ; photographie. Tirage original de Dührkoop, 1914. 21,5 × 15 cm. — B.N., Opéra.

159

LE COQ D'OR

Opéra en 3 tableaux de Rimsky-Korsakov.
Livret de V. Bielsky remanié par Alexandre Benois.
Mise en scène, chorégraphie de Michel Fokine.
Décor et costumes de Natalia Gontcharova ; costumes exécutés par la Maison Taldikine (de Moscou) ; régie de Serge Grigoriev.
Directeurs de la scène : Charles Waltz, Oreste Allegri.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 24 mai 1914, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes : Mmes Aurelia Dobrowolska, Elisabeth Petrenko, Hélène Nicolaeva. MM. Basile Petrov, Jean Altchevsky, Alexandre Belianine (pour le chant).
Principaux danseurs : Tamara Karsavina *(la Reine de Chemâkha),* Alexis Boulgakov *(le Roi Dodôn),* Enrico Cecchetti *(l'Astrologue).*
Chœurs de l'Opéra impérial de Moscou, sous la direction de Nicolas Palitzine.

ARGUMENT

L'action se situe dans un Orient de féerie.

Au premier acte, le roi Dodôn fait part à son conseil des soucis que lui causent les continuelles incursions de ses ennemis. Un astrologue apporte au roi un coq d'or merveilleux. Juché sur une pique, l'oiseau surveillera l'horizon. Tant que tout restera calme, il chantera :

Cocorico ! Règne et dors en ton lit clos.

Mais s'il voit venir le danger, il préviendra par cet appel :

Cocoricou ! ouvre l'œil et garde à vous !

Le roi promet de récompenser l'astrologue en exauçant son premier vœu. Au deuxième acte, en pleine campagne, à la suite de ses troupes, le roi aperçoit la reine de Chemâkha. Le roi sollicite sa main. Au troisième acte, le peuple de Dodôn est en fête et acclame le cortège nuptial. Mais l'astrologue paraît et demande au roi de lui faire don de la reine de Chemâkha. Le roi assomme l'astrologue d'un coup de son sceptre, mais le coq d'or s'envolant de son perchoir, vient donner un coup de bec sur la tête du roi qui tombe mort.

« Nous présentâmes *le Coq d'or* en 1914 dans une version particulière de mon invention, qui confiait tout le côté visuel de l'action au ballet (mimique et danse), et ramenait les parties du chant (chœur et principaux rôles de chanteurs) au rôle d'un accompagnateur vocal. Une telle hérésie avait pour fondement le désaccord qui, trop souvent, devient choquant à l'opéra et qui se manifeste entre l'aspect peu séduisant des héros et des héroïnes, et l'idée que nous nous faisons d'eux : une Isolde que Tristan a de la difficulté à entourer de ses bras, un Faust ventru et bancal qui courtise une Marguerite énorme ! Le ballet exclut de telles « monstruosités visuelles ».

Le *Coq d'or* sous son nouvel aspect, grâce au tact chorégraphique de Fokine et aux rutilantes couleurs des décors et des costumes de Mme Gontcharova, fut accueilli avec enthousiasme. » (A. Benois, *L'Origine des Ballets russes,* avant-propos au livre de B. Kochno sur Diaghilev.)

161
GONTCHAROVA (Natalia). Projet pour le rideau de fond du *Coq d'or.* Acte I; aquarelle. Signé deux fois *N. Gontcharova* [1914]. 53,4×77,6 cm. — Londres, Victoria & Albert Museum, E. 287-1961.

PROV. : acheté à l'artiste en 1961.

162
GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume : Paysan russe, avec une gourde de vodka; aquarelle et gouache. Signé : *N. Gontcharova* [1914]. 38×26,5 cm. — Londres, Victoria & Albert Museum, E. 297-1961.

PROV. : acheté à l'artiste en 1961.

163
GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume : Paysan russe en blouse brodée; aquarelle et gouache. Signé : *N. Gontcharova* [1914]. 38×27 cm. — Londres, Victoria & Albert Museum, E. 292-1961.

PROV. : acheté à l'artiste en 1961.

164
LARIONOV (Michel). Portrait de Natalia Gontcharova; mine de plomb. Signé en b. à dr. : *M. L.* [ca1920]. 26,5×21 cm. — Mme Larionov.

LE ROSSIGNOL

Opéra en 3 tableaux d'Igor Stravinsky, d'après le conte d'Andersen.
Mise en scène d'Alexandre Benois et Alexandre Sanine.
Danses composées et réglées par Boris Romanov; décors et costumes d'Alexandre Benois; décors exécutés par Charbé; chœurs de l'Opéra Impérial de Moscou.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 26 mai 1914, sous la direction de Pierre Monteux.
Principaux interprètes (chant) : Paul Andreev *(l'Empereur de Chine),* Aurelia Dobrovolska *(le Rossignol),* Elisabeth Petrenko *(la Mort).*

ARGUMENT

« Outre les personnages de l'action, la distribution du Rossignol *comprend une manière de récitant, un pêcheur qui apparaît au début et à la fin des actes pour prédire ou expliquer.*

Premier acte. Après que la toile s'est levée sur le premier chant du pêcheur, venu pour se délecter à entendre la douce voix du rossignol, voici que guidés par une fille de cuisine qui a coutume de guetter tous les soirs l'oiseau et connaît sa retraite, arrivent le chambellan, le bonze et d'autres dignitaires de la cour de l'Empereur de Chine, chargés d'annoncer au rossignol que l'empereur ayant entendu louer son ramage désire s'en délecter.

Le Deuxième acte se passe dans les jardins de l'Empereur. La foule des domestiques s'empresse aux derniers préparatifs de la fête. On accroche partout flambeaux, lanternes, clochettes que fera tinter la brise. On discute les merveilles du chant du rossignol avec animation jusqu'au moment où, l'Empereur venu, commence la fête. Le rossignol chante; le monarque, ému jusqu'aux larmes, le félicite, cependant que les dames de la cour, saisies d'émulation, se remplissent la bouche d'eau et rejetant la tête en arrière, s'efforcent d'imiter les trilles du merveilleux petit chanteur. « Quelle récompense veux-tu ? dit l'empereur. Aucune, répond l'oiseau, ces larmes dans tes yeux sont la plus belle des récompenses ».

Mais à ce moment là est annoncée une ambassade de l'Empereur du Japon qui, sachant que son collègue de Chine s'intéresse aux rossignols, lui envoie le sien, un énorme oiseau mécanique en pierreries, monté sur une boîte à musique. Puis, il désire faire une comparaison avec le chant du vrai rossignol. Mais l'oiseau s'est envolé furtivement. Indignation de l'Empereur, qui proclame le bannissement de l'insolent et fait porter le rossignol mécanique à la place d'honneur, dans sa propre chambre à coucher.

Le Troisième acte s'ouvre par une scène d'un caractère tout autre, et nous passons brusquement du bouffe au tragique. Sur son grand lit de parade, l'empereur est mourant. A son chevet est accroupie la Mort; elle s'est emparée de la couronne, de l'épée de la bannière impériales, et s'apprête à achever son œuvre. Autour du malade tournent les fantômes de ses actes passés, dont les voix lugubres l'épouvantent. « De la Musique ! s'écrie l'empereur torturé. Des tambours, des trompettes pour noyer ces voix ! » Et soudain monte le chant du rossignol. Le rossignol décrit poétiquement les beautés des jardins de l'Empereur. Les spectres ont disparu, le malade est réconforté. Lorsque l'oiseau se tait, la Mort ravie le supplie de chanter encore. « Soit, dit-il, mais alors rends la couronne, l'épée, la bannière. Et moi je chanterai pour toi jusqu'à l'aurore. » La Mort obéit, et le rossignol se met à chanter les attraits paisibles des jardins silencieux où dorment les trépassés. Sa description est si poétique que la Mort n'y tient plus et s'en retourne dans ses domaines. « Reste avec moi, toujours, dit l'empereur sauvé, et près de moi, tu auras la première place ». Mais l'oiseau refuse. Il promet de revenir chaque nuit faire entendre son chant, en mémoire des douces larmes versées jadis par l'empereur. Puis il s'envole. Vers la chambre viennent, en procession silencieuse et grave, les courtisans qui pensent que leur maître n'est plus. Et lorsqu'ils voient au milieu de la chambre l'empereur debout, en grande tenue, lorsqu'ils l'entendent leur crier : « bonjour » ils tombent tout plats d'émerveillement et d'effroi. » (M.D. Calvocoressi, Programme des Ballets russes.)

La partition du *Rossignol* était en chantier depuis au moins 1908 lorsque le *Théâtre libre* de Moscou proposa à Stravinsky, en 1913, de monter son opéra. Seul le premier tableau était achevé. Le livret, inspiré d'un conte d'Andersen, avait été élaboré par Stravinsky en collaboration avec son ami

Stephan Mitoussov. Stravinsky se mit aussitôt au travail, mais, avant même d'avoir terminé sa partition, le *Théâtre libre* fit faillite. Stravinsky proposa alors son opéra à Diaghilev qui le fit représenter l'année suivante à Paris, dans des décors et costumes d'Alexandre Benois.

Si l'œuvre n'obtint pas le succès attendu, des musiciens comme Ravel furent touchés par « la pénétration, l'élévation touchante du dernier tableau. Moins sobre, plus brillant, le second n'est pas inférieur. On ne saurait rendre par des mots, par des images, l'agitation hurlante, grouillante, mais toujours musicale du début de ce tableau, la féerie orchestrale de cette marche étrange et puissante dont l'extrême-orientalisme nous fait éprouver un sentiment plus profond, vraiment, que celui de la simple curiosité, et le charme insolite de ces timbres mystérieux qui décrivent le rossignol à mécanique... Il a fallu l'effort prodigieux de l'orchestre de l'Opéra et la valeur singulière de M. Monteux pour donner une exécution honorable de cette œuvre à laquelle on n'avait accordé que cinq répétitions. » (M. Ravel, *Programme des Ballets russes,* saison 1914.)

En décembre 1916, Diaghilev ayant l'intention de monter *le Rossignol* sous une forme chorégraphique, Stravinsky lui proposa de faire un poème symphonique, pour orchestre réduit, des 2e et 3e tableaux. Le scénario modifié fut alors appelé *le Chant du Rossignol.* Les décors de Benois ayant été en partie détruits pendant la guerre, Diaghilev fit appel à Matisse et confia la chorégraphie à Massine; cette nouvelle version, donnée à Paris en 1920, fut un échec. Après quelques représentations, Diaghilev la retira de ses programmes. En 1925, il tenta une troisième fois de donner sa chance au *Chant du Rossignol* et confia la chorégraphie à Balanchine. Ce fut surtout la toute jeune Alicia Markova que l'on remarqua; C'est « une enfant menue et fine sous le maillot blanc et la courte camisole du rossignol. Elle a la ligne si rare de la danseuse d'élévation, dégage avec ampleur et aisance. Son manège de déboulés sur les pointes avec position de bras variés, est d'une exquise musicalité. » (*Comoedia,* 19 juin 1925.)

165
BAKST (Léon). Portrait « cubiste » d'Igor Stravinsky; plume. Signé en b. à dr. : *Bakst.* [1915]. 21 × 13 cm. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936. Au dos, de la main de Stravinsky : *Déc. 1915, Igor Stravinsky, mon portrait fait par Léon Bakst.*

166
CANQUILLO (Francesco). Igor Stravinsky au piano, caricature; plume. Signé et daté en b. à g. : *Milano, aprile 1915.* 29 × 23 cm. — M. Théodore Stravinsky.

Sur papier à en-tête du *Movimento Futurista.* En h. à g. : *Saluti affetuosi da Roma.*

167
BENOIS (Alexandre). Projet de décor pour l'acte I; pastel. Non signé. [1914]. 1,10 m × 1 m. — M. Rémy Clément.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Paysage nocturne, au bord de la mer. La lisière de la forêt. Au fond de la scène, le pêcheur dans sa barque (Partition du *Rossignol*).

« Tout d'abord, j'avais espéré adopter le style un peu ridicule des chinoiseries à la mode au XVIIIe siècle, mais à mesure que le travail avançait, je fus irrité par leur caractère insipide... Ma collection d'estampes populaires chinoises qui m'avait été rapportée de Mandchourie me servit utilement de matériel pour les costumes. Le résultat final fut une chinoiserie *de ma façon.* Sans doute peu exacte, selon les normes du pédantisme et même, en un sens, hybride, mais incontestablement en harmonie avec la musique de Stravinsky. Je devais combiner ce travail avec celui de *La*

Locandiera pour le Théâtre des Arts de Moscou. Je composais les décors du *Rossignol* durant mes visites à St-Petersbourg, et fis toutes les esquisses sur une échelle inhabituelle pour moi. Je confiais l'exécution du décor au charmant et habile artiste Charbé qui les fit parvenir à Paris avec les nombreux accessoires de scène par l'intermédiaire de la valise diplomatique. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 359-360.)

168
BENOIS (Alexandre). Projet de décor pour l'acte II; gouache et plume. Signé et daté en b. à g. : *Alexandre Benois, 1914.* 0,63 m × 1,10 m. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Le Palais de porcelaine de l'empereur de Chine. Architecture fantaisiste. Décoration de fête, luminaires en abondance (Partition du *Rossignol*).

« A la lumière des immenses lanternes bleues les costumes fantastiques se détachaient vivement sur le fond des colonnes blanches et bleu de Chine, et lorsque l'empereur scintillant d'or et de pierreries, s'avança sous sa gigantesque ombrelle et que la foule s'inclina pour l'adorer, l'effet fut si grand que pour la première fois de ma vie je fus naïvement ému par ma propre création... Misia [Sert] me confia qu'à ce moment elle pleura de bonheur. » (A. Benois, *Reminiscences,* p. 361.)

169
BENOIS (Alexandre). Projet de décor pour l'acte III : la chambre de l'Empereur; pastel marouflé. Signé en b. à g. : *Alexandre Benois 1914.* 1 m × 1,10 m. — M. Nicolas Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Une salle du palais de l'empereur de Chine. Nuit. Clarté lunaire. Au fond la chambre de repos de l'empereur, lit gigantesque où git l'empereur malade. A son chevet est assise la Mort, elle porte la couronne impériale, et s'est emparée du glaive et de l'étendard; le rideau qui sépare des autres la chambre de repos est ouvert (Partition du *Rossignol*).

170
BENOIS (Alexandre). Trois projets de costumes; gouache. [1914]. 47 × 31 cm, chaque. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

— *L'Empereur.* Signé en b. à g. (en russe) : *Alexandre Benois.*
— *Le Chambellan.* Signé en b. à dr. (en russe) : *A. Benois.*
— *La Petite cuisinière;* dédicace à Mme I. Stravinsky (en russe) : « *à la chère gentille et très respectée Catherine Gavrilovna, en souvenir de nos communes souffrances et joies. Alexandre Benois 23/10 VI 1914.* »

171
BENOIS (Alexandre). Projet de costume pour deux mandarins; aquarelle. Signé en b. à dr. : *A. Benois.* [1914]. 47,5 × 3 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 944.

En haut, à g. : *Les deux sublimes mandarins.*

172
BENOIS (Alexandre). Projet de costume pour le 3e envoyé japonais (acte II); gouache. Non signé. [1914]. 48 × 33 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Vers l'empereur s'avancent trois envoyés Japonais, deux en avant ensemble; celui qui les suit porte une grande cassette d'or, sur le couvercle de laquelle se dresse un

grand oiseau artificiel, un rossignol mécanique, cadeau de l'Empereur du Japon à l'Empereur de Chine. Costume inspiré d'une estampe de Toyokuni; annotations (en russe) pour l'exécution. En haut à g., inscription : *Madame Meamzine. N° 26.*

173
BENOIS (Alexandre). Projet de costume pour un envoyé Japonais (acte II); gouache. Non signé. [1914]. 48 × 33 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Inscription en h. à g. : *Monsieur Charonof;* en b. à dr. : *copie d'après Kuniyoshi.*

LE CHANT DU ROSSIGNOL

Ballet en 1 acte, d'après le conte d'Andersen (adaptation de l'opéra *Le Rossignol*).
Musique d'Igor Stravinsky.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Rideau, décor et costume d'Henri Matisse; régie de Serge Grigoriev.
1re à Paris, Th. de l'Opéra, le 2 février 1920, sous la direction d'Ernest Ansermet.
L'œuvre fut représentée le 17 juin 1925, au Th. de la Gaîté-Lyrique, dans une nouvelle chorégraphie de George Balanchine, sous la direction de Marc-César Scotto.
Principaux interprètes de la création : Tamara Karsavina *(le Rossignol),* Lydia Sokolova *(la Mort),* Serge Grigoriev *(l'Empereur).*

174
MATISSE (Henri). Autoportrait; crayon. Signé en b. à dr. : *HM.* [1939]. 27 × 21 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 82).

PROV. : Boris Kochno.

« Matisse, à ce moment, brossait les décors du *Rossignol* dans une sorte de grange à blé, à un septième étage d'une maison du quartier des théâtres, à Londres. On accédait là par une étroite et interminable échelle, en tenant la rampe d'une main et un rat-de-cave de l'autre... Il m'avait dit : *Vos russes attendent de moi de la violence? Pas du tout. Je vais leur apprendre ce qu'est le dosage de la couleur, selon la tradition française : deux couleurs pâles et un blanc pur. Et cela enfoncera toutes leurs gueuleries...* » (Michel Georges-Michel, *Ballets russes,* p. 30-31.)

175

175
Henri MATISSE et Léonide MASSINE; photographie, Monte-Carlo, 1920. Agrandissement d'après un retirage. 25 × 22 cm. — B.N., Opéra.

176
MATISSE (Henri). Croquis à l'encre de Chine. Non signé. [ca 1920]. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 80-81).

PROV. : Boris Kochno.

80 *Collier de la Mort*
Les danseuses de l'Empereur
15 × 21 cm.
81 *Costumes de danseuses porteuses des lanternes*
10,5 × 19 cm.

177
MATISSE (Henri). *Le lit de l'Empereur;* encre de Chine. Non signé. [ca 1920]. 25,5 × 25,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 76).

PROV. : Boris Kochno.

En bas, à dr., note manuscrite :
Le lit de l'Empereur mort enveloppé dans le manteau dont on ne voit que la doublure noire. Quand l'Empereur revient à la vie, ce manteau se déplie automatiquement car le lit, qui est tenu par des charnières à sa base se redresse. L'Empereur est debout et le manteau de soie rouge brodé descend jusqu'à terre.

178
MATISSE (Henri). Projets de maquillage pour un guerrier et un ministre; encre de Chine. Non signé. [ca 1920]. 15 × 21 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 79).

PROV. : Boris Kochno.

179
MATISSE (Henri). Costumes et accessoires; encre de Chine. Non signé. [ca 1920]. 25,5 × 25,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 77).

PROV. : Boris Kochno.

Lanternes, première idée de costume du Rossignol, trône, costume de la Mort, costume des pleureuses. Indications manuscrites pour le couturier.

180
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE, version de 1920 (décor de Matisse). Agrandissement d'après un tirage original de H. Manuel. 17 × 23 cm. — B.N., Opéra.

« Je suis triste de penser qu'après seulement deux représentations à Paris et quatre à Londres, les décors furent enterrés dans les réserves de Drury Lane où la moitié des décors et costumes périrent durant les années de la guerre. Le désastre apparut en 1920 lorsque le directeur de l'Opéra de Paris, M. Rouché, voulut acquérir la production du *Rossignol* pour son théâtre... Diaghilev... commanda une version purement chorégraphique en un acte à Stravinsky et comme j'étais absent, la production fut confiée à Matisse ». (A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet,* p. 361-62.)

III

LA GUERRE ET LES TOURNÉES

(1914-1919)

La guerre dispersa la première troupe des Ballets. On a pu dire que les petersbourgeois furent alors remplacés par des moscovites (Massine, Larionov), d'esprit plus libre. Divers danseurs étant retournés en Russie, Diaghilev reconstitua sa troupe avec l'aide de Cecchetti et Larionov et partit en 1916 pour New York. Grâce à d'innombrables démarches, Nijinsky, interné en Autriche-Hongrie, fut libéré et put ainsi satisfaire au goût du public américain, qui réclamait des vedettes. Le nouveau chef d'orchestre était un jeune suisse, encore inconnu, Ernest Ansermet, qui accompagna aussi les Ballets en Espagne.

De retour en Europe, Diaghilev reçut au début de 1917 une dépêche signée, entre autres, de Gorki, Chaliapine et Benois, lui demandant de revenir à Pétersbourg pour « prendre en mains les affaires artistiques ». Loin de donner suite à l'invitation, il prépara alors *Parade,* qui anticipait de quelques trois années le mouvement esthétique de l'après-guerre, grâce à l'association de Cocteau, Picasso et Satie, mais qui en 1917 apparut comme une provocation. Apollinaire n'en célébra pas moins l'« Alliance nouvelle ». C'est grâce à des tournées en Italie et en Espagne que Diaghilev put maintenir l'existence de la troupe, puis à un engagement de six mois à Londres, alors que la fin de la guerre laissait espérer un nouvel essor.

182

181
DIAGHILEV (Serge de). Carnet de voyage. Couverture en parchemin. 20×14 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno.

Indications de programmes, comptes, adresses.

182
LARIONOV (Michel). Léonide Massine préparant une chorégraphie; plume sur papier vert. Cachet en b. à dr. : *M.L.* 20×31,5 cm. [1915?]. — Mme Larionov.

Massine, assis, annote une partition; sur la table un métronome en mouvement.

« Massine apparaît comme dégagé de la grande tradition des théâtres impériaux : il fait figure de déraciné. L'influence de Larionov l'orienta vers les anciennes formes de danse et la grosse veine burlesque, naguère refoulée vers les tréteaux de la Foire par la victoire de l'esprit classique. Cette formation, comme le comprenait Diaghilev, dépassait de beaucoup le cadre professionnel et consistait à étendre sa culture, à former son goût, à lui faire connaître au cours de voyages, principalement en Italie, les œuvres d'art célèbres de toutes les écoles et de tous les temps » (P. Michaut, *Hist. du ballet,* p. 89).

183

183
LARIONOV (Michel). Autoportrait; crayon gras. Signé en h. à dr. : *M.L. 24.* 32,8×25 cm. — Mme Larionov.

184
LARIONOV (Michel). Serge de Diaghilev taillant ses rosiers à Lausanne; plume. Signé en h. à g. : *M.L. Ouchy* [1915?]. 28,2×22 cm. — Mme Larionov.

185
A Lausanne, en 1915, de g. à dr. : Léonide MASSINE, Natalia GONTCHAROVA, Michel LARIONOV, Igor STRAVINSKY, Léon BAKST; photographie. Tirage original. 17,5×22 cm. — B.N., Opéra.

« Diaghilev vivait maintenant Villa Belle Rive à Lausanne. Bakst, Stravinsky, le peintre Larionov [et sa compagne Natalia Gontcharova], Massine et quelques autres amis parisiens de Diaghilev vivaient là également. C'est là que je rencontrai pour la

première fois Ernest Ansermet, le chef de l'Orchestre symphonique de Genève, dont le beau visage barbu me rappelait un Christ byzantin... Ces personnes formaient maintenant l'entourage de Diaghilev, avec qui il discutait de problèmes artistiques et projetait de futures productions, à peu près comme il en avait l'habitude autrefois avec son « Comité »; Maestro Cecchetti était là aussi donnant des leçons à Massine » (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 103.)

186
A Lausanne, en 1915 : Igor STRAVINSKY, Mme KVOCHINSKY, S. de DIAGHILEV et Léon BAKST ; photographie. Tirage original H. Perret, Lausanne. 22,5 × 16,5 cm. — B.N., Opéra.

187

187
LARIONOV (Michel). S. de Diaghilev et Léonide Massine prenant leur petit déjeuner dans une chambre d'hôtel ; crayon. Cachet en b. à dr. : *M.L.* 18 × 23 cm. — Mme Larionov.

D'une suite de croquis sur papier vert exécutée à Lausanne, probablement en 1915.

188
LARIONOV (Michel). Serge de Diaghilev, debout, Massine assis derrière un piano, à Ouchy ; mine de plomb. Signé et daté en b. à g. : *M.L. Uchy 1915.* 35,5 × 25 cm. — Mme Larionov.

189
BAKST (Léon). Carnet de dessin, marqué *Ouchy. Beau-Rivage,* 1915. 19,5 × 12,5 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

190
ALEXANDRE (Arsène). *L'Art décoratif de Léon Bakst, essai critique... notes sur les Ballets par Jean Cocteau.* Paris, Maurice de Brunhoff, 1919. — B.N., Est., Ca 83.

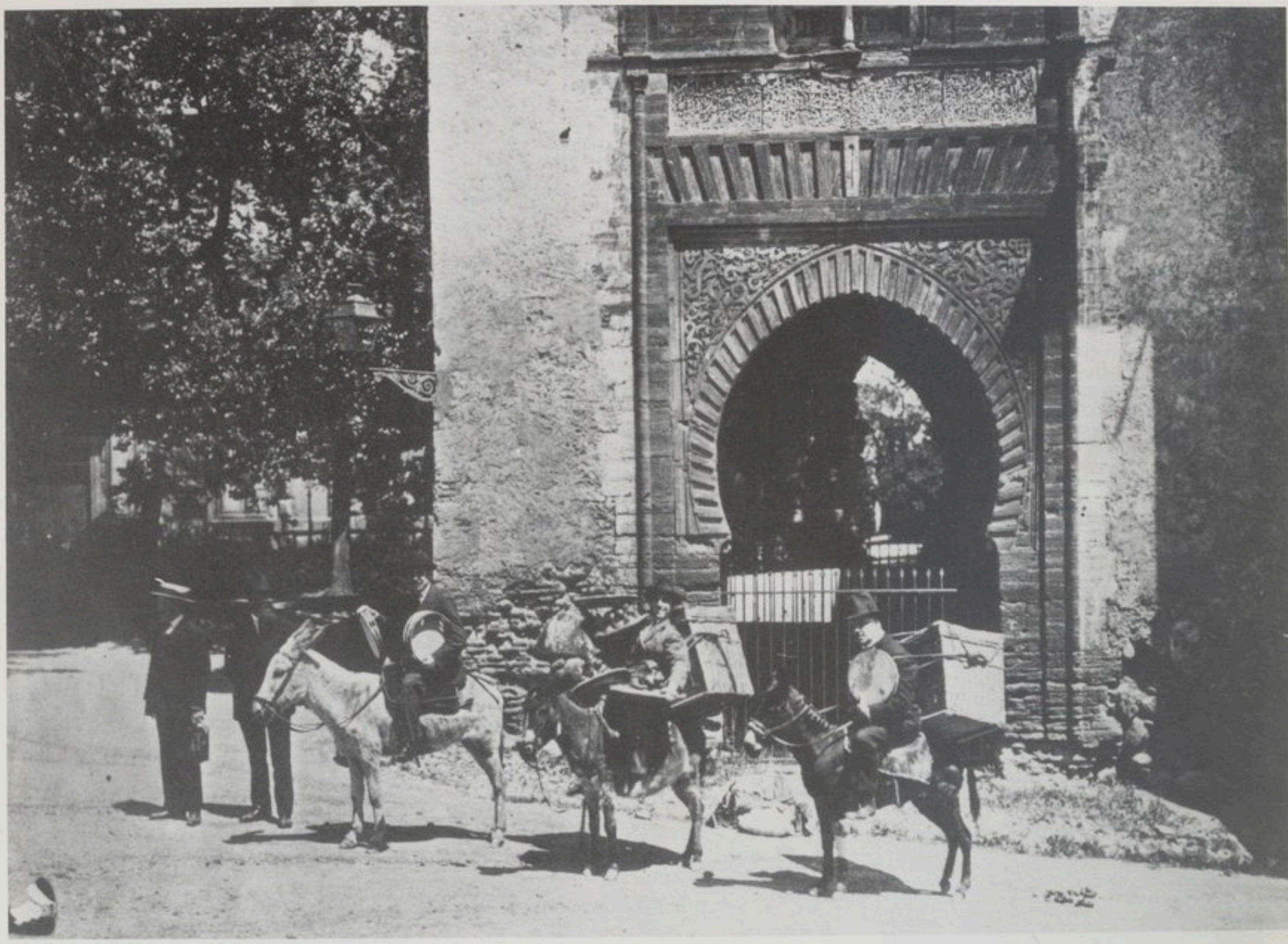
Culs de lampe de L. Bakst, 77 pl. en noir et en couleurs.

191
LARIONOV (Michel). Nijinsky. Croquis à la plume. Inscrit en h. à g. : *M.L. Vaslav Nijinsky.* 27 × 21 cm. — Mme Larionov.

192
Serge de DIAGHILEV et Léonide MASSINE, Grenade, 1917 ; photographie. Agrandissement d'après un tirage. 13 × 19 cm. — B.N., Opéra.

Devant la Puerta del Vino (Alhambra), Massine et Diaghilev à dos d'âne transportent les accessoires de *Schéhérazade* dans un théâtre inaccessible en voiture (annotation de B. Kochno au dos de la photo).

193
PASSEPORT de Serge de Diaghilev, délivré par le consulat de Russie à Londres en 1919. 29 × 23 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 119.



SOLEIL DE NUIT

Jeux et danses russes de Léonide Massine.
Musique de Nikolaï Rimsky-Korsakov.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Décor et costumes de Michel Larionov; costumes exécutés par I. Nemensky; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Genève, Grand Théâtre, le 20 décembre 1915, sous la direction d'Ernest Ansermet.
1re représentation à Paris, Th. de l'Opéra, le 29 décembre 1915, sous la direction de Rhené Baton.
Soprano solo : Mme Laute-Brun.
Principaux interprètes : Léonide Massine *(Soleil de nuit),* Nicolas Zverev *(Bobyl).*

Ce fut la première chorégraphie réglée par Léonide Massine et le premier décor signé par Larionov pour Diaghilev. *Soleil de nuit,* appelé primitivement *Soleil de minuit,* n'a pas d'argument précis. Ce ballet est constitué de danses extraites de l'opéra de Rimsky-Korsakov *Snegourotchka.*

194
LARIONOV (Michel). Projet de décor pour *Soleil de Nuit;* gouache. Non signé. [1915]. 54×76 cm. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

195
LARIONOV (Michel). Projet de costume féminin avec groupe de danseurs; gouache avec rehauts d'or. Signé en b. à g. : *M. Larionov 1915,* en b. à dr. : *Soleil de nuit. M.L.* 26,7×20,6 cm. — Mme Larionov.

LAS MENINAS

Pavane de Gabriel Fauré.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Décor de Carlo Sokrate; costumes de José-Maria Sert; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Saint Sebastien, le 21 août 1916, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Principaux interprètes : Lydia Sokolova, Léonide Massine, Léon Woïdzikovsky.

Un premier projet de ballet, envisagé dès 1909, avec la collaboration de Fauré et resté sans suite, est sans doute à l'origine de *Las Meninas.*

« Cette œuvre courte, arrangée par Massine sur la musique mélancolique de la *Pavane* de Fauré, pouvait être considérée comme un hommage à Velasquez, un gracieux tribut des Ballets russes au glorieux passé de l'Espagne. Il y avait seulement deux couples et un nain et les femmes portaient des versions exagérées des robes et des coiffures dans lesquelles Velasquez peignait ses petites infantes...

Pour ce rôle [celui du nain] Antonova avait un perroquet empaillé fixé sur l'épaule, elle le caressait et faisait semblant de lui parler, pendant qu'elle épiait les deux couples faisant l'amour dans le jardin. Pendant qu'elle observait, elle devait rire d'une façon sinistre et copier nos gestes, puis quand elle sortait finalement de scène, elle faisait comprendre par son mime qu'elle allait faire éclater le scandale à la Cour. » (Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev,* p. 82.)

196
SERT (José-Maria). Maquette de costume d'une dame de la Cour ; huile sur toile. Non signé. [1916]. 68 × 51 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 116).

PROV. : Boris Kochno.

LES FEMMES DE BONNE HUMEUR

Ballet en 1 acte d'après la pièce de Carlo Goldoni, arrangée par Vincenzo Tommasini.
Musique de Domenico Scarlatti, orchestrée par Vincenzo Tommasini.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Décor et costumes de Léon Bakst.
Créé à Rome, Th. Costanzi, le 12 avril 1917.
1re représentation à Paris, Th. du Châtelet, le 11 mai 1917.
Principaux interprètes : Enrico Cecchetti *(Luca),* Josephine Cecchetti *(Silvestra),* Lubov Tchernicheva *(Costanza),* Tamara Karsavina *(Mariuccia),* Léonide Massine *(Leonardo).*

ARGUMENT

« Les Femmes de Bonne Humeur ne songent qu'à faire des farces. Elles envoient à l'amoureux Rinaldo un billet dans lequel une dame, portant le ruban rose, lui donne rendez-vous. Cinq dames ainsi attifées se présentent et finalement Rinaldo reste seul avec la vieille Silvestra.

La soubrette Mariuccia, amoureuse de Leonardo, prépare avec le petit noceur Battista un souper au cours duquel ils font maintes farces au vieux marquis Luca, qui finit par courtiser les deux jeunes gens qui se sont travestis en galantes.

Enfin, à la vieille Silvestra elle-même, les Femmes de Bonne Humeur donnent pour fiancé l'aubergiste Niccolo qu'elles ont habillé en seigneur.

Au milieu de ces farces passe la mélancolique et charmante figure de Costanza, fiancée de Rinaldo autour de qui toutes les femmes font les coquettes.

Et l'on entrevoit des figures épisodiques qui semblent avoir été évoquées par Longhi ou Hogarth.

Pour ce ballet, dont l'action fut placée dans une petite ville d'Italie, le peintre Bakst et M. Léonide Massine ont composé un spectacle ultra-moderne, mais dans lequel entre toute la séduction du XVIIIe siècle.

Le peintre Bakst a réalisé le premier essai de déformation de perspective au théâtre. » (Programme des Ballets russes.)

« La reconstitution d'une époque au théâtre est une fiction, écrit L. Bakst. Je ne crois pas qu'on puisse, sans être accusé de « pasticher », entreprendre cette tâche ingrate. C'est pourquoi j'ai voulu, sans imiter les mises en scènes du dix-huitième siècle italien, donner une version personnelle sur un milieu Goldoni.

Le côté Guignol, la gaîté italienne, abondante dans l'œuvre du maître vénitien (et très souvent dans la musique de Scarlatti) demanda à être fortement souligné. De plus, pour faire ressortir les personnages et leur donner une importance prépondérante, j'ai essayé de représenter le décor, — assez sombre, — comme étant vu à travers ces hémisphères en verre, si chères au XVIIIe siècle. L'effet d'optique, résultant de cela, m'a procuré le grand plaisir (est-ce le seul point respectable du départ de l'artiste?) de déformer les lignes de perspectives, qui, ainsi, dans leurs courbes concentriques, faisaient ressortir les personnages en leurs axes verticaux. Massine, de son côté, a cherché à souligner dans sa chorégraphie la note burlesque et si singulièrement attirante. Il semble, qu'avec son interprétation, il ait mis fin aux pastisches sucrés, qui s'assimilaient dans nos cerveaux aux perruques blanches. La prodigieuse variété, l'entrain endiablé de ces danses et de ces mouvements qui restent, comme dans *Parade,* les mouvements « Mas-

sine » par excellence, une espèce d'étourdissement dionysiaque, font des *Femmes de Bonne Humeur* un capriccioso irrésistible; la gaieté confine souvent aux limites précoces du rire Hogarthesque...» (Programme de 1917.)

197
BAKST (Léon). Costume pour *les Femmes de Bonne Humeur,* rôle de Dorothée; crayon. Signé en b. à dr. : *Bakst* (1917). 45 × 29 cm. — Mme Gilberte Cournand.

197 bis
Léonide MASSINE dans le rôle de Léonardo; 2 photographies. Agrandissements d'après des tirages originaux. 29 × 21 cm. — B.N., Opéra.

198
Tamara KARSAVINA, dans le rôle de Mariuccia; photographie. Agrandissement d'après un tirage original. 28 × 20,5 cm. — B.N., Opéra.

197 bis

CONTES RUSSES

3 Miniatures chorégraphiques avec épilogue et interludes dansés.
Musique d'Anatole Liadov.
Chorégraphie de Léonide Massine; décors et costumes de Michel Larionov; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 11 mai 1917, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Principaux interprètes : Lubov Tchernicheva *(La Princesse cygne),* Léon Woïdzikovsky, Léonide Massine *(Bova Korolewitch),* Stanislas Idzikovsky *(le Chat).*

ARGUMENT

« D'une série de petites légendes de vieille provenance populaire russe, M. Léonide Massine a composé la chorégraphie de trois contes coupés par des refrains dansés et suivis d'un épilogue qui présente une danse générale russe.

La première légende met en scène Kikimora : la Méchanceté venant au monde. Kikimora est surveillée dans son berceau par son serviteur fidèle, le chat, symbole de la malignité humaine. Mais Kikimora, se sentant devenir puissante, saute à travers sa demeure, oblige son unique défenseur, le chat, à lutter avec elle, le tue et s'envole. Et le vendeur des rues qui raconte cette histoire est lui-même effrayé de voir la Méchanceté s'en aller librement par le monde.

Le second conte est intitulé Bova-Korolewitch. *Bova Korolewitch est une sorte de Don Quichotte russe. Il passe, sur son cheval, par les immenses plaines de la Russie et ne pense qu'à vaincre le Mal. Il arrive ainsi dans un pays où un dragon malfaisant a ensorcelé la Belle Princesse. Les sœurs de la princesse implorent le prince errant et lui demandent de libérer la malheureuse victime. Bova-Korolewitch descend de cheval et, après un court combat, il coupe les têtes du monstre. D'un baiser il ranime la princesse, et, malgré les prières de celle qu'il a délivrée, il repart vers d'autres exploits.*

Le troisième conte, Baba-Yaga, est un des contes les plus populaires en Russie.

Baba-Yaga est une ogresse qui hante avec ses serviteurs un bois profond dans lequel une petite fille s'est égarée. Déjà les petits diables qui rient et dansent autour de l'enfant l'attirent vers l'ogresse qui voudrait la dévorer. Mais soudain l'enfant fait le signe de la croix, et les mauvaises forces s'éparpillent.

Toutes ces miniatures chorégraphiques se terminent par une fête dans la campagne russe contemporaine. » (Programme des Ballets russes.)

198

« Cette œuvre fut élaborée progressivement. Le premier épisode *Kikimora,* avait été donné à Saint-Sebastien en 1916, quelques jours après *Las Meninas.* Les deux autres tableaux *Bova-Korolewitch* et *la Princesse cygne* et *Baba-Yaga,* furent ajoutés et les trois furent donnés ensemble sous le titre *Contes russes,* à Paris, pendant la saison de 1917. Pour Londres, Massine arrangea deux passages amusants pour lier les trois épisodes. L'un était un solo pour Woïdzikovsky, et l'autre était appelé *Les Funérailles du Dragon.*

L'œuvre contenait l'essence du folklore russe. J'aimais danser Kikimora l'affreuse et féroce sorcière, avec sa figure rayée de bleu, obligeant son chat à la balancer dans son berceau et qui dans une crise de furie lui coupe la tête avec sa hache. Tchernicheva était une belle Princesse cygne et Massine était le galant prince Bova qui arrive à cheval pour abattre son geôlier, le dragon à plusieurs têtes. Idzikovski, qui était le chat de Kikimora, sanglotait amèrement à l'enterrement du dragon dans un grand mouchoir rouge. Kremnev, habillé en vieille femme, jouait Baba-Yaga, le démon qui guette dans la forêt profonde et mange les petites filles. Il avait un moignon de bois attaché à l'une de ses semelles, et en courant autour du plateau, il se dressait sur cet affreux pied déformé et faisait 4 pirouettes. Dans cette dernière scène il y avait une petite maison qui courait partout sur ses jambes ». (L. Sokolova, *Dancing for Diaghilev,* p. 131.)

199
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour la scène II : le jeune chasseur dans *Bova-Korolewitch;* crayon, encre et gouache. Signé en b. à g. : *M. Larionov, 1915, Paris.* 48 × 26,5 cm. — Mme Larionov.

200
LARIONOV (Michel). Projet de décor pour la scène III : *Baba-Yaga;* gouache et aquarelle. Non signé. [1915]. 29,5 × 19 cm; ajouté à dr. détail de coulisse; gouache. 29,5 × 19 cm. — Mme Larionov.

201
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour la sorcière Baba-Yaga; crayon et gouache. Signé et daté en b. à g. : *M.L. 1915.* 43 × 26 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 49).

Dédicace à Boris Kochno : *A Boris, mon cher Boris, ton ami Larionov 1952.*

202
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour l'Esprit de la forêt dans *Baba-Yaga;* gouache. Signé en h. à g. : *M.L.* [1916]. 39,6 × 21 cm. — Mme Larionov.

203
GONTCHAROVA (Natalia). Projet de costume : Moujik à la Balalaïka; gouache. Signé en h. à g. : *N. Gontcharova.* (1917). 61 × 50 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 906.

204
DIAGHILEV (Serge de). Télégramme à Michel Larionov. Londres, 26 novembre 1918. — Mme Larionov.

« Désirons ajouter ballet Liadov petite danse rencontre Bova avec Eareva-Cygne, puis-je recevoir, au plus tard 8 décembre, esquisse rideau poétique lac fantastique, clair de lune, possible avec couleur argentine encadré ornement populaire. Serge Diaghilev. »

205
LARIONOV (Michel). Projet pour le rideau de la *Princesse cygne;* gouache. Non signé, [1918]. 35,3 × 49 cm. — Mme Larionov.

Rideau pour la scène deux, ajouté au spectacle en 1919, à la demande de Diaghilev.

PARADE

Ballet réaliste en 1 tableau sur un thème de Jean Cocteau.
Musique d'Erik Satie.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Rideau, décor et costumes de Pablo Picasso; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. du Châtelet, le 18 mai 1917, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Principaux interprètes : Léonide Massine *(le Prestidigitateur chinois),* Lydia Lopokova et Nicolas Zverev *(les Acrobates),* Marie Chabelska *(la Petite fille américaine).*

ARGUMENT

« Le décor représente les maisons à Paris un dimanche. Théâtre forain. Trois numéros de music-hall servent de parade.
Prestidigitateur chinois.
Petite fille américaine.
Acrobates.
Trois managers organisent la réclame. Ils se communiquent dans leur langage terrible que la foule prend la parade pour le spectacle intérieur et cherchent grossièrement à le lui faire comprendre.
Personne ne se laisse convaincre.
Après le numéro final, suprême effort des managers.
Chinois, acrobates et petite fille sortent du théâtre vide.
Voyant le krack des managers, ils essayent une dernière fois la vertu de leurs belles grâces.
Mais il est trop tard. (Programme des Ballets russes.)

Selon Cocteau, l'idée initiale de *Parade* lui vint en avril 1915, en écoutant Satie et Vines jouer les *Morceaux en forme de poire.* Peu après étaient ébauchés les thèmes du Chinois, de la Petite Américaine et de l'Acrobate, tandis que Picasso se mettait au travail. Dès le 14 septembre 1916, Satie écrivait d'ailleurs : « Picasso a des idées qui me plaisent mieux que celles de notre Jean ». C'est à Rome que Massine, Cocteau et Picasso devaient « marier décor, costumes et chorégraphie ». La première fut un scandale, dont le souvenir est inscrit jusque dans les manuels d'histoire : l'événement est devenu comme un mythe dépassant largement la partition de Satie et ouvrait déjà la voie à toute l'esthétique d'après-guerre. Dans le programme, Guillaume Apollinaire en analysait ainsi la nouveauté :
« Jusqu'ici les décors et les costumes d'une part, la chorégraphie d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade,* une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit Nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs, dans l'allégresse universelle car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels.

Rompant avec la tradition chère à ceux que, naguère en Russie, on appelait bizarrement les balletomanes, Massine s'est gardé de tomber dans la pantomime. Il a réalisé cette chose entièrement nouvelle, merveilleusement séduisante, d'une vérité si lyrique, si humaine, si joyeuse qu'elle serait bien capable d'illuminer, s'il en valait la peine, l'effroyable soleil noir de la

Melancholia de Dürer et que Jean Cocteau appelle un ballet réaliste. Les décors et les costumes cubistes de Picasso témoignent du réalisme de son art. (...)

Massine s'est plié d'une façon surprenante à la discipline picassienne. Il s'est identifié avec elle et l'art s'est enrichi d'inventions adorables comme le pas réaliste du cheval de Parade dont un danseur forme les pieds de devant et un autre danseur les pieds de derrière.

Les constructions fantastiques qui figurent ces personnages gigantesques et inattendus : les Managers, loin d'être un obstacle à la fantaisie de Massine lui ont donné, si on peut dire, plus de désinvolture.

En somme, *Parade* renversera les idées de pas mal de spectateurs. Ils seront surpris certes, mais de la plus agréable façon et, charmés, ils apprendront à connaître toute la grâce des mouvements modernes dont ils ne s'étaient jamais doutés.

Un magnifique Chinois de music-hall donnera l'essor à leur libre fantaisie, et tournant la manivelle d'une auto imaginaire, la jeune fille Américaine exprimera la magie de leur vie quotidienne, dont l'acrobate en maillot blanc et bleu célèbre les rites muets avec une agilité exquise et surprenante. »

(G. Apollinaire, Programme de la saison russe, 1917, *Comoedia illustré*.)

206

COCTEAU (Jean). Petite Chronique. Lettre à Paul Dermée sur *Parade*. Ms. autogr. 6 f. 25,5 × 20 cm, sur papier bleu. — Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, 7224-3.

Texte publié dans la revue *Nord-Sud*, n° 4-5, juin-juillet 1917. Repris avec variantes, dans *le Rappel à l'ordre*.

« Le titre déroute. Une attitude d'humoriste qui date de Montmartre empêcha le public distrait d'entendre comme il faut la musique du bon maître d'Arcueil (...). Une sorte de télépathie nous inspira ensemble un désir de collaboration. Une semaine plus tard, je rejoignais le front laissant à Satie une liasse de notes, d'ébauches, qui devaient lui fournir le thème du chinois, de la petite Américaine et de l'acrobate (l'acrobate était alors seul). Ces indications n'avaient rien d'humoristique (...). Peu à peu vint au monde une partition sobre, nette, où Satie semble avoir découvert une dimension inconnue grâce à laquelle on écoute simultanément la parade et le spectacle intérieur (...). Lorsque Picasso nous montra ses esquisses nous comprîmes l'intérêt d'opposer à trois personnages réels comme des chromos collés sur une toile, des personnages inhumains, surhumains, d'une transposition plus grave, qui deviendraient en somme la fausse réalité scénique jusqu'à réduire les danseurs réels à des mesures de poupées.

J'imaginai donc les « Managers » féroces, insectes, vulgaires, tapageurs, nuisant à ce qu'ils louent et déchaînant (ce qui eut lieu) la haine, le rire, les haussements d'épaules de la foule, par l'étrange de leur aspect et de leurs mœurs. »

207

SATIE (Erik). Carte pneumatique à J. Cocteau, 16 octobre 1916. — M. Édouard Dermit.

« Cher ami, merci de votre mot. J'ai travaillé à notre « truc » *très fort*. La « petite américaine » va bien.

Le « rag » est en bonne santé; il se place bien. Toutefois, je ne pourrai vous le montrer demain, car je ne puis y travailler cet après-midi. Vous en serez « baba », à l'audition. La « vague » fera son effet après le « rag ». Placée ainsi elle fait bien très bien.

J'ai *beaucoup* écrit pour notre « truc » beaucoup. Croyez-le, cher ami. A demain. Mes respects à Madame Cocteau. Votre vieux E.S. »

208
SATIE (Erik). Parade. Esquisses suivies de la partition d'orchestre. Ms. autogr. 4 cahiers (1916-1917). 15 × 19,5 cm. — B.N., Mus., Ms. 9602 (1-4).

Manuscrit à l'encre noire sur quatre *Cahiers de musique* pour écolier. Titres, corrections, indications métronomiques et de bruitages à l'encre rouge.

PROV. : Conrad Satie. Don Darius Milhaud.

« J'ai composé, disait modestement Satie, un fond pour certains bruits que le librettiste juge indispensables à préciser l'atmosphère de ses personnages. Satie exagère mais les bruits jouent en effet un grand rôle dans *Parade*. Des difficultés matérielles (suppression de l'air comprimé entre autres) nous ont privé de ces « trompe-l'oreille » — vague — appareil morse — sirène — express — aéroplane — que j'employais au même titre que les trompe-l'œil — journal, corniches, faux bois — dont les peintres se servent pour localiser les transfigurations voisines — à peine pûmes-nous faire entendre les machines à écrire... » (J. Cocteau, *Petite chronique*, Cf. n° 206).

209
SATIE (Erik). *Parade. Choral et final.* Réduction à 4 mains. Ms. autogr. [1917]. 8 p. 34,5 × 27 cm. — B.N., Mus., Ms. 17677 (5).

Fragments figurant dans la partition d'orchestre, non dans la partition à 4 mains publiée. A la fin, note de Satie : « *la contre-exposition* de la Fugue est supprimée au *Théâtre* et maintenue au *concert* »; p. 3 note (en russe) de la main de Diaghilev.

PROV. : B. Kochno.

210
SATIE (Erik). Note autogr. pour les bruitages de *Parade*. 1 f. 14,5 × 27 cm. — B.N., Mus., ms. 9677 (5).

Xylophone, Bouteillophone (ou xylophone à tubes), Plaques sonores, Sirène aiguë, Roue de loterie, Claquette, Machine à écrire, Bruits de vapeur, Sonnette électrique, Sirène grave, Gong (tam-tam), Coup de révolver, Bruit de dynamo. Au dos, notes sur la composition de l'orchestre : cordes : *12, 10, 8, 8, 8, 2 harpes, 2 flûtes, 3 clar., 3 hautb., 1 cor angl. 3 B^ons, 2 cors. Matériel d'orchestre, 26 avril.*

« Je n'aime pas beaucoup les *bruits* faits par Jean. De ce côté, rien à faire! nous avons devant nous un aimable maniaque... » (E. Satie, lettre à Diaghilev du 19 juin 1923. — B.N., Opéra, fonds Kochno, Pièce 87 (8).)

211
Erik SATIE et Valentine GROSS en 1917; photographie de J. Cocteau. Tirage 18 × 23 cm d'après le négatif. — M. Edouard Dermit.

Sur le balcon de la chambre de Cocteau à Paris, 10, rue d'Anjou.

212
COCTEAU (Jean). Carnet d'esquisses et de notes prises à Rome et à Turin en 1917, au sujet de *Parade*. 11,5 × 17,3 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 24.

« L'artiste, selon l'expression de Picasso, c'est l'homme qui contrôle la nature... et qui se débrouille après que la lutte commence entre la nature et celui qui la contrôle. Il n'y a pas, comme on croit, un seul réalisme qui consiste à photographier. Si c'est là le réalisme, un Kodak suffit. Le réalisme, c'est de partir du vrai, d'avoir un tremplin de bois solide. Nous avons sans cesse pensé à une ville, à des mœurs de managers, à l'horreur de la réclame américaine, aux charmes du music-hall et du cirque. *Parade* est très court. Nous avons essayé d'y mettre le plus de choses possible tout en restant gros comme le guignol et les clowns qui touchent les enfants et les artistes avec des moyens simples... » (pp. 24-25).

213
DIAGHILEV (Serge de). Lettre à J. Cocteau. Grand-Hôtel, Rome, le 20 octobre 1916. — M. Édouard Dermit.

« Cher Jean,

Deux mots sur une bévue dans ta lettre, à propos de mes largesses. Je ne sais pas ce que Larionoff et C° ont raconté sur ce sujet, je veux dire seulement qu'il ne faut pas oublier qu'en ce moment j'ai commandé à Larionoff — onze décors, et à Gontcharova — treize décors — en tout donc 24 décors, sans compter le nombre plus que considérable de costumes !

Ils me donnent non seulement les esquisses, mais ils *brossent* eux-mêmes les *décors*. Tu vois que la différence est sensible et je trouve que la somme que j'ai offert[e] à Picasso est relativement [de] beaucoup supérieure à celle de mes amis russes.

Pour les conditions à faire avec Satie et toi, je préfère vraiment de s'entendre de vive voix, c'est trop difficile de s'offrir des sommes de Rome à Paris. Je viendrai à Paris dans un mois et nous fixerons tout. Entre temps, je compte sur votre travail, que j'ai l'intention de monter à Rome en février. Bien à toi. »

214
COCTEAU (Jean). Cocteau et Marie Chabelska ; dessin à la plume. Non signé. 27 × 21 cm. — M. Édouard Dermit.

Dessin probablement exécuté à Rome en 1917, pendant la préparation de *Parade*. Cf. P. Chanel, *Album Cocteau,* p. 30.

215
Léonide MASSINE, Jean COCTEAU, Serge de DIAGHILEV à Pompéï, mars 1917 ; photographie. Tirage 12,6 × 17,9 cm d'après le négatif. — M. E. Dermit.

216
PICASSO (Pablo). Serge de Diaghilev, Léon Bakst et Léonide Massine ; plume, encre verte. Signé et daté en b. à dr. : *A mon ami Bakst. Picasso,* en h. à dr. : *Roma 917.* 19,5 × 27 cm. — M. Yves Saint-Laurent.

PROV. : acquis des héritiers de L. Bakst.

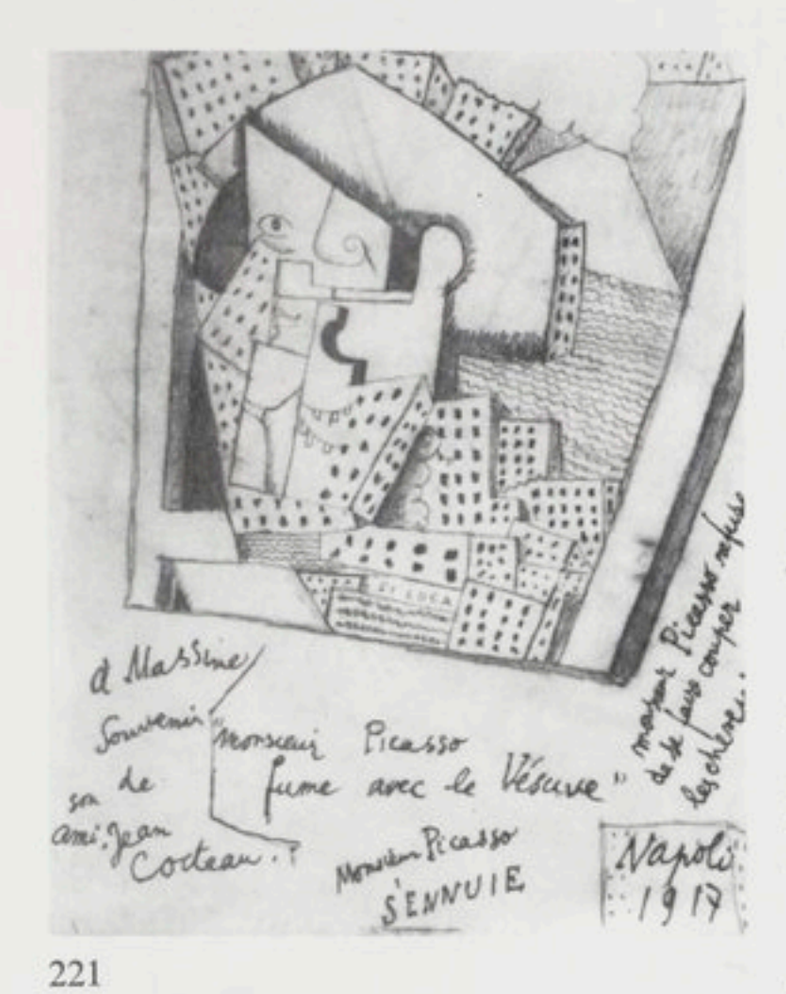
217
COCTEAU (Jean). *Monsieur Picasso fume avec le Vésuve ;* mine de plomb. Signé et daté en bas : *Jean Cocteau à Blaise Cendrars, Napoli 1917.* 25 × 20 cm. — M. Jean Cortot.

218
COCTEAU (Jean). Autoportrait ; plume. Signé en b. à g. : *Cocteau,* à dr. *Rome 1917/Dimanche de Pâques.* 27,6 × 20,7 cm. — M. Édouard Dermit.
Cf. P. Chanel, *Album Cocteau,* p. 30.

« Jean Cocteau, « l'enfant terrible » des répétitions ne nous quittait guère. Tel un fox-terrier plein de malice, il gambadait sur toute la scène et se faisait souvent renvoyer. « Allez-vous-en Cocteau, ne les faites pas rire ! » lui criait-on ; mais rien n'arrêtait son exubérance et les remarques drôles jaillissaient sans cesse de sa langue bien pendue. » *(Les Souvenirs de T. Karsavina,* p. 256.*)*

219
Pablo PICASSO (en casquette) peignant, avec quatre aides, le rideau de *Parade* (partie droite) ; photographie. Agrandissement d'après un tirage 18 × 23,5 cm. — B.N., Opéra.

220
PICASSO (Pablo). Projet pour le rideau de scène ; aquarelle et mine de plomb. Non signé [1917]. 27 × 39,5 cm. — Succession de l'artiste.



221

221
COCTEAU (Jean). Portrait « cubiste » de Pablo Picasso ; crayon. Daté en b. à dr. : *Napoli, 1917.* 26 × 20 cm. — Galerie Pierre Belfond.

PROV. : acquis en 1973, ancienne coll. L. Massine.

En bas, de la main de J. Cocteau : « *Monsieur Picasso fume avec le Vésuve.* » *Monsieur Picasso s'ennuie, monsieur Picasso refuse de se faire couper les cheveux.* A g. : *à Massine. Souvenir de son ami Jean Cocteau.*

222
PHOTOGRAPHIES DE SCÈNE. Agrandissements d'après des tirages originaux. 23 × 17 cm. — B.N., Opéra.

1. Léonide Massine (le Prestidigitateur chinois).
2. Marie Chabelska (la Petite fille américaine).
3. Nicolas Zverev (l'Acrobate).
4. Statkiewitz (le Manager de New York).
5. Léon Woïdzikovsky (le Manager de Paris).

223
PROUST (Marcel). Lettre à J. Cocteau sur *Parade* (1917). — M. Édouard Dermit.

Cher Jean,

Si je n'avais une telle crise aujourd'hui je voudrais vous dire — et pour Monsieur Picasso — les éternuements et le spleen que provoquent inlassablement en moi le bleu dominical aux astragales blanches de l'acrobate incompris, dansant « comme s'il adressait des reproches à Dieu ». Je vis avec cette nostalgie. Les autres ballets étaient quelconques. Celui-là poignant et continue à développer en moi je vous dirai quels regrets de revoir le cheval mauve comme le Cygne « avec ses gestes fous, comme les exilés ridicule et sublime ». « Et puis je pense à vous. » A vous, Jean, et je pense aussi à « l'écossais » de la petite fille, si touchant, de la petite fille qui freine et met en marche si merveilleusement. Quelle concentration dans tout cela, quelle nourriture pour des âges de famine et quel chagrin quand j'avais encore des jambes de n'avoir pas fréquenté la poussière des cirques et tout ce dont j'ai ce soir la déchirante pitié. Merci, Cher Jean, de m'avoir aidé de toutes façons à faire l'effort dans l'état où j'étais d'aller chercher au Châtelet

« le seul pain si délectable
qui ne soit pas à sa table
le monde que nous vivons »

Tendrement à vous

Marcel

Comme Picasso est BEAU.

224
PROGRAMME DE CONCERT, salle Huygens, Paris. 6 juin 1917. 4 p. 32 × 24 cm. — M. Édouard Dermit.

Œuvres de G. Auric, L. Durey, A. Honegger et réduction à quatre mains de *Parade* par Juliette Meerovitch et l'auteur.

LA BOUTIQUE FANTASQUE

Ballet en 1 acte.
Musique de Gioacchino Rossini, arrangée et orchestrée par Ottorino Respighi.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Rideau et décor d'André Derain, exécutés par A. Derain, Vladimir et Violette Polounine ; costumes d'André Derain exécutés par Alias ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Londres, Th. de l'Alhambra, le 5 juin 1919, sous la direction d'Henry Defosse.
1re à Paris, Th. de l'Opéra, le 24 décembre 1919, sous la direction de Gabriel Grovlez.
Principaux interprètes : Lydia Lopokova, Léonide Massine, Vera Nemchinova.

ARGUMENT

La scène se passe vers 1865. Nombre d'acheteurs entrent dans la boutique d'un marchand de poupées qui leur exhibe ses dernières nouveautés : des marchands de rues, des cosaques, un couple de danseurs de café-chantant. Ces derniers trouvent un acquéreur différent. Lorsque la boutique est fermée pour la nuit, les poupées se lamentent sur le sort des deux danseurs qui vont être séparés. Les deux amoureux prennent congé de leurs compagnons et ils s'évadent.

Au matin, lorsque les acheteurs de la veille se présentent pour prendre leurs paquets, ils ne trouvent que du papier. Les acheteurs se vengent en mettant à sac la boutique ; mais les poupées reprennent vie et chassent du magasin les intrus.

D'après Boris Kochno, le plan de ce ballet, inspiré de *la Fée des poupées,* avait été élaboré à Barcelone en 1917, par Diaghilev, Bakst et Massine. Bakst s'était aussitôt mis au travail, mais Diaghilev le laissa sans nouvelles et ce n'est qu'en 1919 qu'il lui demanda d'envoyer d'urgence ses maquettes. Indigné par ce long silence, Bakst lui répond le 24 mars 1919 qu'il devra retarder sa production ou s'adresser à un autre peintre. Diaghilev passa outre et choisit André Derain, provoquant une brouille avec Bakst qui ne prit fin qu'en 1921, avec la commande de *la Belle au bois dormant.*

Le travail de Derain n'alla pas sans problème, Ernest Ansermet écrit à ce sujet, en mai 1919 : « Il a de la peine à s'acclimater au ballet. Deux ou trois fois, déjà, il a voulu s'en aller. Son décor de Rossini, malgré des retouches que Diaghilev y a fait faire en cachette par Polounine, est charmant... C'est le premier peintre que je rencontre qui soit *très* musicien ; il sent la musique étonnamment... »

225
BAKST (André). Lettre adressée à S. de Diaghilev (en russe) au sujet de *la Boutique fantasque,* 2 ff. 24,5 × 19,5 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 4 (2).

24 mars 1919

Serioja,

C'est le comble de l'insouciance et du désordre. Te taire pendant un an, faire le mort, ne jamais répondre à mes lettres, ne pas me prévenir par un seul mot, que tu préparais *maintenant* tes mises en scène, car c'est seulement en recevant une lettre de Polounine, que j'ai compris que tu commençais à monter quelque chose (...). Mais moi, *pour le moment,* je me désintéresse totalement de cette mise-en-scène, puisque tu ne me consultes pas et que tu ne songes pas à me rembourser ton ancienne dette, — premier signe de ce que, actuellement, tu n'as pas besoin de moi (...).

Mais il ne s'agit pas de tout cela, le principal c'est que je n'ai pas de temps, pas une minute de libre, pour continuer à travailler à la maquette du décor, ni à celles de la partie inachevée des costumes. Comme d'habitude, j'ai tout imaginé d'une façon grandiose, et peux dire que le décor des Galeries de Naples, en 1852, est une de mes

plus éclatantes et des plus importantes créations, et ainsi *seront* le premier et le deuxième décors. Mais s'il me fallait produire tout ça maintenant, en me pressant (chaque dessin de costume me prend au moins une semaine, c'est autrement plus compliqué que la « liturgie » de Gontcharova), tout se serait envolé au diable, et je ne l'accepte pas. Tout d'abord, il faut faire des copies de tous mes dessins de costumes (leur nombre est énorme et ils sont tous différents), car, actuellement, ces dessins sont *mon seul capital,* le fruit d'un travail acharné, et je ne peux pas leur faire courir le risque d'être maculés, couverts de merde, déterriorés, comme c'est le cas de toutes les maquettes confiées à la Direction de Diaghilev. (Tu m'as déjà fait perdre 12 mille francs, ne m'ayant pas restitué une maquette de décor, quoique je t'ai télégraphié à Rome, en te suppliant de me la rendre.) Le travail de copie de ces dessins prendra probablement 2 ou 3 mois, ce qui n'est pas entièrement de ma faute, car les maquettes que tu me commandes pour tes ballets, une fois par an ou tous les deux ans, je les dessine avec le plus grand soin, et leurs copies demandent beaucoup de temps.

Maintenant, une question primordiale : *lorsque les copies de mes dessins seront faites,* qui va exécuter les costumes ? Si c'est Muelle, c'est bon, car tout le secret de la réussite de mes costumes consiste en ce que c'est *moi* qui les réalise, en inventant chaque fois une nouvelle, une particulière interprétation de leur exécution. (Entre autres, *ce salaud de Barbier,* dans son « Casanova » a entièrement plagié *mes costumes* des « Femmes de bonne humeur », à tel point que des peintres m'ont conseillé de protester, mais je n'ai rien fait.) Si tu fais faire les costumes à Londres, laissant aux costumiers anglais la liberté d'agir selon leur gré, ils produiront des banalités, ou « du Bakst », ce qui est, justement, à éviter dans la « Boutique ». Évidemment, en suivant tes indications, Polounine aurait peint le décor de façon bonne ou même parfaite, mais mon décor est tellement compliqué, il abonde tant en détails folkloriques, curieux, et de « charmanteries », que *je ne peux pas et ne veux pas* faire ma maquette à la « va-vite ». Puisque tu es si pressé, commande cette mise-en-scène à un autre peintre. Peut-être te la fera-t-il cuire en vitesse. Quant à moi, il me restera la consolation d'avoir fait une chose importante que je vais faire éditer, en son temps, sous le titre de « Boutique fantasque », sinon comme « Rêveries sur Naples 1852 ». C'est triste que les années ne t'aient pas appris à avoir un peu de considération pour un peintre, un camarade, et que tu craches sur lui, lorsqu'il ne t'est pas utile. Mais moi, je deviens à ma façon, égoïste, et veux du bien au ballet de Massine. Tout le secret du succès de mes mises-en-scène, est que je prends très à cœur chacune d'elles, et complète l'auteur du ballet. Si, comme je l'ai entendu dire, tu ne présentes ta saison à Paris qu'en automne, alors je serai transporté de joie de travailler pour toi, et, en collaborant avec Polounine, ferais tout pour que cette œuvre fraîche et brillante obtienne un succès fou et crée un nouveau « goût », ce dont je ne doute pas, connaissant le livret du ballet, les travaux précédents de Massine, et sachant bien ce que je fais moi-même. Tandis qu'il est risible de vouloir réaliser ce ballet maintenant, car je n'ai pas une seule seconde pour reprendre souffle, et que, toute la journée, mon appartement est bourré d'acteurs, de filles, d'auteurs, de couturières... Cette féerie est d'envergure monstrueuse, avec une quantité de décors (12 ou 14 ce n'est pas encore décidé), et de costumes. Je suis complètement privé de temps. Salut à Massine.

Ton Liova

J'ai rassemblé avec beaucoup de peine, un nombre incalculable de modèles d'accessoires typiquement italiens, en faisant leurs calques dans des bibliothèques. Tout cela nécessite un plan précis et des dessins, mais le travail serait raté si on le faisait à la hâte. D'ailleurs, *je refuse de travailler dans de telles conditions,* nous n'étions jamais convenu d'une date précise, — et *la faute est à toi !*

Il était entendu avec Massine que nous nous écririons et travaillerions ensemble à l'amélioration de notre projet. Mais il a interrompu notre correspondance. Dommage ! Tant d'inventions, de questions !

226
DERAIN (André). Rideau exécuté pour la reprise au Théâtre de l'Opéra-Comique, le 21 avril 1950 ; gouache. Signé (sur le tonneau) : A.D. [1950]. 36 × 49,8 cm. — B.N., Opéra, Esq. (O.C. 1950).

227
DERAIN (André). 5 projets de costumes exécutés pour la reprise au Théâtre

de l'Opéra-Comique ; gouache. Non signé. [1950]. 31 × 24 cm. — B.N., Opéra. D. 216 (O.C. 9), ff. 12, 15, 19, 23, 32.

228
Trois costumes ; photographie de scène [1919]. Tirage original Foulsham & Banfield, Londres. 20,5 × 21 cm. — B.N., Opéra.

229
Léonide MASSINE sautant ; photographie [1919]. Tirage original Daily Mirror. 15,5 × 14 cm. — B.N., Opéra.

LE TRICORNE

Ballet en 1 acte de Martinez Sierra, d'après un conte de Pedro Antonio de Alarcón.
Musique de Manuel de Falla.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Rideau, décor et costumes de Pablo Picasso ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Londres, Alhambra Th., le 22 juillet 1919, sous la direction d'Ernest Ansermet.
1re représentation à Paris, Th. de l'Opéra, le 23 janvier 1920, dir. Gabriel Grovlez.
Principaux interprètes : Léonide Massine *(le Meunier),* Tamara Karsavina *(la Meunière),* Léon Woïdzikovsky *(le Corregidor),* Stanislas Idzikovsky *(le Dandy).*

ARGUMENT
« C'est une histoire du XVIIIe *siècle. Le meunier et sa femme mènent une vie paisible et apprennent à leur oiseau favori à chanter les heures du jour. Beaucoup de gens passent devant le moulin ; parmi eux, un jeune homme qui est épris de la meunière et une jeune fille du village qui batifolerait volontiers avec le meunier. On entend approcher un cortège qui fait escorte au corregidor, gouverneur de la province, et sa femme. Le corregidor remarque la délicieuse meunière. Il vient lui faire sa cour ; mais adroitement elle ne veut pas s'en apercevoir et, quand il s'approche d'elle, elle joue la surprise.*

Le meunier paraît alors sur la scène et sa femme s'efforce de lui expliquer de façon bouffonne la présence du gouverneur qui s'aperçoit qu'on le berne et part en menaçant. Le meunier et sa femme continuent leur danse, libres de tout souci, et les voisins viennent se joindre à eux, quand soudain arrivent des sbires qui arrêtent le meunier et l'emmènent.

Laissée seule, tout anxieuse, la meunière voit dans la lumière du crépuscule le corregidor qui essaie de pénétrer au moulin. Elle veut se venger et l'éblouit par une danse de séduction. Au moment le plus passionné, elle lui échappe, mais il la poursuit et, en traversant le pont, il tombe dans le canal du moulin. La meunière, épouvantée, court appeler du secours. Le gouverneur, cependant, réussit à se tirer de l'eau par ses propres forces et rentre au moulin. Il se dépouille de ses vêtements mouillés, les suspend pour qu'ils sèchent et, en attendant, se couche dans le lit du meunier. A son retour, le meunier trouve le gouverneur dans son lit. Il est furieux et veut le brimer. Il échange ses vêtements pour ceux du gouverneur et s'en va après avoir écrit sur la muraille : « Votre femme n'est pas moins belle que la mienne. » Le corregidor, en lisant l'inscription, est réduit à endosser les vêtements du meunier pour le poursuivre, mais il tombe dans un groupe facétieux qui le reconnaît et, devinant l'intrigue, se met à lui jouer toutes sortes de farces et exprime enfin sa gaieté dans une jota *dansée par toute la troupe. »* (Programme des Ballets russes.)

Diaghilev, souhaitant montrer sa reconnaissance à l'égard de l'Espagne qui l'avait accueilli pendant les années difficiles de la guerre, chercha à réaliser

un ballet totalement espagnol et, sur le conseil de Stravinsky, s'adressa à Manuel de Falla, qui avait, dès le printemps 1917, achevé une première version de la partition. Il engagea à Madrid le danseur Félix Fernandez et pria Massine de s'initier à la grammaire de la danse espagnole. En mai 1919, Picasso s'installait à Londres pendant trois mois, pour réaliser les décors. C'est à cette époque qu'il dessina une série de portraits des collaborateurs des Ballets.

230
Manuel de FALLA ; photographie [1925]. Agrandissement d'après un tirage original. — B.N., Opéra.

« Le même jour de la première, j'ai dû quitter Londres dans des circonstances on ne peut plus douloureuses ; j'ai eu le terrible malheur de perdre ma mère, et vous supposez dans quel état d'esprit j'ai fait mon retour en Espagne. » Lettre de Falla (en français) à Guido M. Gatti, 22 mars 1920. *(Symposium M. de Falla.)*

231

231
Pablo PICASSO, Vladimir POLOUNINE et S. de DIAGHILEV ; photographie, Londres, 1919. Agrandissement d'après un tirage 17×25 cm. — B.N., Opéra.

Photographie prise dans l'atelier où furent peints les décors et le rideau de Picasso pour *le Tricorne.*

232
PICASSO (Pablo). Étude pour le rideau de scène ; mine de plomb. Non signé. [1919]. 28×26 cm. — Succession de l'artiste.

233
PICASSO (Pablo). Étude pour le rideau (vue des Arènes) ; gouache. Non signé. [1919]. 20,5×27,5 cm. — Succession de l'artiste.

234
PICASSO (Pablo). Étude pour le rideau (vue des Arènes) ; gouache. Non signé. [1919]. 19,5×26,5 cm. — Succession de l'artiste.

235
PICASSO (Pablo). Étude pour le décor ; aquarelle et gouache. Non signé. [1919]. 10,5×13 cm. — Succession de l'artiste.

236
PICASSO (Pablo). Projet de maquette pour le décor nocturne ; aquarelle ; montage de trois feuillets superposés. Non signé. [1919]. 20×26,5 cm. — Succession de l'artiste.

237
PICASSO (Pablo). Projet de maquette pour le décor ; aquarelle ; montage de deux feuillets superposés. Non signé. [1919]. 21,5×23 cm. — Succession de l'artiste.

238
PICASSO (Pablo). Un muletier portant un sac de farine ; projet de costume ;

mine de plomb et aquarelle. Non signé. [1919]. 26,5 × 19,5 cm. — Succession de l'artiste.

239
PICASSO (Pablo). Le Corregidor, projet de costume ; gouache et encre de chine. Non signé. [1919]. 22,5 × 17,5 cm. — Succession de l'artiste.

240

240
PICASSO (Pablo). Le Torero, projet de costume ; gouache et encre de chine. Non signé. [1919]. 26 × 20 cm. — Succession de l'artiste.

241
PICASSO (Pablo). Étude pour le décor ; aquarelle. Non signé. [1919]. 19,6 × 26 cm. — Succession de l'artiste.

242
Léonide MASSINE dans *le Tricorne;* photographie de scène. Agrandissement d'après un tirage original de Cecil Beaton. 21,5 × 17 cm. — B.N., Opéra.

243
PICASSO (Pablo). *Le Tricorne.* 32 reproductions des maquettes, en couleurs, d'après les originaux des costumes et décor. Paris, Paul Rosenberg, 1920. 26 × 19 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 114.

244
Lydia SOKOLOVA et Léon WOÏDZIKOVSKI dans *le Tricorne;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original. — B.N., Opéra.

245
TÉLÉGRAMME adressé par Serge de Diaghilev à M. Torres, secrétaire du Roi, à Madrid, après la création du *Tricorne* à Londres en 1919. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 32 (5).

« Vous prie soumettre bienveillante attention notre auguste protecteur le Roi, que venons donner nouvelle création espagnole avec collaboration deux grands artistes andalous. Compositeur Falla et peintre Picasso. Oeuvre superbe, un triomphe public et presse de Londres. Suis heureux porter à la connaissance de sa Majesté cette nouvelle glorifiante encore une fois magnifique art espagnol... »

IV

L'ESTHÉTIQUE DE L'APRÈS-GUERRE
(1920-1925)

La paix revenue, Diaghilev se lança audacieusement dans de nouvelles expériences. Il était, grâce à la dernière saison londonienne, dans une bonne situation financière. De Londres, Ansermet décrit sa fièvre de découvertes, dès mai 1919 : « Il est complètement remis en selle à Paris et nous donnons pas mal de musique française nouvelle... Il fait travailler Picasso, Derain et Delaunay ; Ravel, Auric et Poulenc. Il est brouillé avec Bakst, avec Gontcharova et avec Cocteau. Picasso et Falla vont venir ici pour les nouveautés... La troupe est excellente. Massine en grand progrès... ». Stravinsky, après une sérieuse brouille, lui revint. En dehors de son apport personnel, les partitions novatrices furent plutôt moins nombreuses et — dans cette période que l'on qualifie parfois de néo-classique — on habilla à plusieurs reprises des musiques anciennes de Rossini, Pergolèse, Cimarosa, Montéclair — solution qu'Ansermet qualifie sévèrement d'« ersatz ». Diaghilev reprit chaque année l'habitude des tournées : à Londres, Monte-Carlo, Rome, en Espagne, en Suisse, en Allemagne, également à Marseille (1922) et Lyon (1923).

Après les brillants succès de *la Boutique fantasque* et du *Tricorne,* Massine fut licencié par Diaghilev ; celui-ci le remplaça par Bronislava Nijinska (1922), qui marqua l'avènement d'un nouveau style chorégraphique, avec des effets de groupes et un sens original du mouvement *(Noces, les Biches).* Un jeune poète, Boris Kochno, devint un collaborateur régulier des Ballets, qu'il contribua à pousser dans les voies modernes.

L'échec financier provoqué par *La Belle au bois dormant,* dans lequel Diaghilev avait mis beaucoup d'espoir, fut durement ressenti. Mais déjà il avait trouvé de nouvelles étoiles (Serge Lifar, Anton Dolin, Tchernicheva, Nemchinova) et était prêt à de nouvelles aventures.

246
DIAGHILEV (Serge de). Carnet de travail avec indications des spectacles donnés de 1919 à 1921 (distributions). Couverture en parchemin. 27×20 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 124.

247
LARIONOV (Michel). Caricature de Serge de Diaghilev ; dessin à la plume. Signé et daté en b. à g. : *M.L. 1921.* 18×13,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 61).

Sur papier à en-tête du Grand-Hôtel, 12, boulevard des Capucines, à Paris.
Annotation en russe :
A g. : *Au matin, quand il n'y a pas de soucis.*
A dr. : *Le grand Moloch, pour Boris* (Kochno). *Dimanche 1921, novembre, Paris.*

248
LARIONOV (Michel). Caricature de Diaghilev ; dessin à l'encre, sur papier rayé. Signé en b. à g. : *M. Larionov* (1921). 20×16 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 63).

PROV. : Boris Kochno.

Diaghilev assis dans un fauteuil, à côté de son téléphone.

Le matin, « il restait longtemps à ne pouvoir sortir de son lit, et une fois levé, il gardait quelque temps sa « robe de chambre », des pantoufles et une chemise jusqu'aux genoux, apportée de Russie ». (S. Lifar, *A l'aube de mon destin,* p. 66).

249
Serge de DIAGHILEV à Venise, 1921 ; photographie. 17,5×12,5 cm. — B.N., Opéra.

250
DELAUNAY (Robert). Portrait de Boris Kochno ; fusain sur papier marouflé. Non signé (1921). 75 × 56 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 29).

PROV. : Boris Kochno.

251
Serge de DIAGHILEV et Boris KOCHNO ; photographie, Londres, 1921 ; tirage original. 17,5 × 12,5 cm. — B.N., Opéra.

252
BAKST (Léon). Caricature de Walter Nouvel, administrateur des Ballets russes ; encre. Non signé. (1921). 20 × 16 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 12).

PROV. : Boris Kochno.

253
LARIONOV (Michel). Serge de Diaghilev téléphonant à Misia Sert ; crayon. Non signé [1921]. 25,5 × 20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 60).

PROV. : Boris Kochno.

Caricature sur papier à en-tête du Savoy Hotel, à Londres. Quelques mots de la conversation sont notés : « *Set etonant - admirable* ».

254
COCTEAU (Jean). Lettre à sa mère. Pramousquier, Var, 2 septembre 1922 comportant un dessin inédit : Misia Sert et Diaghilev dans une loge, avec ce commentaire : *Que penses-tu de ce vieux souvenir de Ballets russes ? M.*[isia] *en boule.* — M. Édouard Dermit.

« De tous mes amis, S. de Diaghilev est certainement celui dont je me suis sentie le plus proche et dont l'affection me fut le plus indispensable. Malgré d'âpres disputes d'ordre artistique, notre entente fut toujours préservée par une véritable communion d'idées : jamais il n'entreprit quoi que ce fut d'important sans s'inquiéter au préalable de mon avis et de mon sentiment. » (M. Sert, *Misia,* 1952, p. 153.)

255

255
LARIONOV (Michel). Portrait de Bronislava Nijinska ; mine de plomb. Cachet en b. à dr. : *M.L.* (ca 1925). 43 × 33 cm. — Mme Larionov.

Sœur cadette de Nijinsky, elle fut engagée par Diaghilev dans les Ballets russes en même temps que son frère. Elle quitta la compagnie en même temps que lui, en 1913, avec son mari Kotchetovsky, puis y revint.

Elle se trouvait à Kiev pendant la Révolution et y dirigeait une école ; elle s'échappa en 1921 et revint en Europe. A partir de cette date elle fit de nombreuses chorégraphies pour les Ballets russes. « Ses premières expériences notables en chorégraphie avaient été la série de 4 danses intercalées dans le premier et le dernier acte de *la Belle au bois dormant* et, bien que ce fussent ouvertement des essais à la mode de Petipa, parfaitement intégrées dans un cadre datant de 30 ans, elles avaient prouvé sans aucun doute ses possibilités d'invention. Techniquement c'était une danseuse très experte, et elle pouvait tenir des rôles de caractère avec un humour subtil et infaillible, égalée seulement par Madame Cecchetti avant elle et par Lydia Sokolova, qui lui était contemporaine et lui succéda.

Avec un tel bagage et une connaissance de la compagnie qui remontait à ses premières années, elle semblait répondre à toutes les exigences que Diaghilev pouvait formuler ; et elle justifia son choix en produisant huit ballets, parmi lesquels, on peut le dire catégoriquement, les succès étaient siens, alors que les échecs, toutes

proportions gardées, venaient des faiblesses qui se trouvaient hors de sa sphère d'influence. » (W.A. Propert, *The Russian Ballet,* 1921-1929, p. 26.)

256
BAKST (Léon). Danseurs des Ballets russes sur la plage du Lido. Huile. Non signé [ca 1920]. 29,5 × 20 cm. — Mme André Bakst.

De dos, V. Nijinsky. Au dos du cadre, étiquette : *G. Rasamatt [neveu de Bakst], dépositaire exclusif des œuvres de L. Bakst.*

257
COCTEAU (Jean). *Dessins.* Paris, Stock, 1923. — M. J. Cortot.

Contient des portraits de Bakst, Auric, Diaghilev, Nijinsky, etc.

258
Anton DOLIN, portrait à la ville; photographie. [ca 1923]. Retirage 18 × 16,5 cm. — B.N., Opéra.

Patrick Kay, né à Slinfold (Angleterre) en 1904, commença très jeune à paraître dans les productions de music-hall. Il prend ses premières leçons de danse avec Seraphine Astafieva en 1917 et c'est à son cours qu'il rencontre pour la première fois Diaghilev. Celui-ci l'engage avec quelques autres élèves pour compléter son corps de ballet dans *La Belle au bois dormant* (1921).

Ébloui par la compagnie et par son étoile Spessivtseva, Patrick Kay, rebaptisé Patrickieff, décide d'abandonner le théâtre pour devenir danseur et, après la saison écourtée des Ballets russes à Londres, retourne chez Astafieva continuer son entraînement.

Rebaptisé Anton Dolin, il donne quelques spectacles à Londres en 1923 et remporte un grand succès. Après une audition, Diaghilev l'engage. Dolin travaille avec Bronislava Nijinska et apparaît pour la première fois comme soliste avec Sokolova dans *Daphnis et Chloé* que Diaghilev remonte pour lui (1924). *Le Train bleu* est créé à son intention et c'est après avoir parlé à Diaghilev et Nijinska d'un couple de danseurs de salon, Marjorie Moss et Georges Fontana, que les séquences acrobatiques sont introduites dans la chorégraphie.

Après le départ de Nijinska, Dolin a du mal à s'adapter à la technique de Massine, ce qui amène ses premières querelles avec Diaghilev. Il danse presque tous les ballets du répertoire des Ballets russes et en devient le premier danseur incontesté. Son interprétation de *L'Oiseau bleu* est restée célèbre.

Dolin quitta les Ballets russes en 1925, y revint en 1928, dans *Le Bal,* et reprit un certain nombre de ses rôles. C'est alors qu'il tournait un film *Dark red Rose,* avec Lopokova et Balanchine, qu'il apprit la mort de Diaghilev et la dissolution des Ballets russes.

259
BAKST (Léon). Lettre autographe à son élève Georges Chevalier. New York, 22 février 1923. — Mme Mila Barsacq.

Lettre illustrée de dessins au sujet de la composition de motifs décoratifs pour des projets de tissus.

« ... Si vous manquez tous du travail, prenez les beaux motifs russes que je vous ai donnés tout récemment et composez tout autrement des motifs d'étoffes et voici comment : avant le principe était fond blanc assez espacé entre les motifs russes d'ornement; mais maintenant vous les rapprocherez le plus possible l'un de l'autre et vous les traiterez sur un fond de couleur : orange foncé; rouge prononcé; vert foncé; et bleu vif; et même sur un fond tout noir. En même temps qu'une vive coloration variée détachera l'ornement du fond, vous pouvez mettre aussi de l'or et de l'argent qui enrichiront ces étoffes russes, *très serrées* comme ornementation... »

260
PICASSO (Pablo). Programme des Ballets russes. Monte-Carlo, Saison

1923. Dessins de Picasso. 32 × 25 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 134.

En 1923, Diaghilev chargea B. Kochno de la direction artistique des programmes illustrés. Il lui dédicaça ce premier programme, réalisé par ses soins :

« Pour mon cher Borinka, ce début d'une œuvre qui, grâce à sa sollicitude et son travail, laissera enfin une trace sûre de mes longs efforts. Serge Diaghilev, 1er décembre 1923. Paris. »

PULCINELLA

Ballet en 1 tableau, avec chant.
Musique d'Igor Stravinsky, d'après Giovanni Battista Pergolèse ; chorégraphie de Léonide Massine ; rideau, décor et costumes de Pablo Picasso ; décor exécuté par Vladimir et Violette Polounine ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 15 mai 1920, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Artistes du chant : Zoïa Rosowska, Aurelio Anglada, Gino de Vecchi.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(Pimpinella),* Lubov Tchernicheva *(Prudenza),* Vera Nemchinova *(Rosetta),* Léonide Massine *(Pulcinella),* Nicolas Zverev *(Florindo),* Enrico Cecchetti *(Il dottore).*

ARGUMENT

Le sujet de Pulcinella *est tiré d'un manuscrit trouvé à Naples et datant de l'année 1700.*

Toutes les jeunes filles du pays sont amoureuses de Pulcinella. Les jeunes gens, piqués de jalousie, cherchent à le tuer. Au moment où ils croient avoir réalisé leur projet, ils empruntent le costume de Pulcinella pour se présenter à leurs bien-aimées. Mais Pulcinella, malin, s'était fait remplacer par un sosie. Pulcinella lui-même s'habille en mage et vient ressusciter son double. Il arrange tous les mariages et il épouse Pimpinella, sous la bénédiction de son double.

C'est Massine qui semble avoir eu le premier l'idée d'un ballet dans l'esprit de la Commedia dell'Arte : il trouva dans un manuscrit une pièce intitulée *Les Quatre Polichinelles semblables* qui retint son attention, pendant que Diaghilev, cherchant à prolonger le succès obtenu par *Les Femmes de bonne humeur* (sur la musique de D. Scarlatti), continuait à rechercher des œuvres de Pergolèse et que Picasso et Stravinsky se promenaient dans la région de Naples. Au printemps 1919, Stravinsky se mit à la partition, à partir d'un lot de fragments récoltés par Diaghilev. Picasso n'intervint qu'en décembre lorsque ce travail fut assez avancé, tandis que le scénario lui-même était mis au point par Diaghilev. Les discussions furent longues et pénibles avant que l'accord se soit fait sur l'ensemble : Stravinsky avait choisi un petit ensemble alors que Diaghilev souhaitait un grand orchestre ; Picasso voulait transposer *Pulcinella* de façon moderne, tandis que Diaghilev voulait aller dans le sens de la tradition. La partition fut définitivement achevée le 20 avril 1920. Picasso a déclaré que de tous les décors réalisés pour des ballets, c'est celui de *Pulcinella* qui « correspondait le plus » à son « goût personnel ».

Stravinsky reconnut pour sa part que le spectacle fut particulièrement réussi : ce fut, selon lui, « une des meilleures créations de Massine, tant il s'était pénétré de l'esprit du théâtre napolitain. De plus, son exécution du rôle de *Pulcinella* est au-dessus de tout éloge. Quant à Picasso il fit merveille et il m'est difficile de dire ce qui m'enchanta le plus de sa couleur, de sa plastique ou de l'étonnant sens théâtral de cet homme extraordinaire. » *(Chroniques,* I, p. 184.*)*

261
PICASSO (Pablo). Premier projet de décor. Reproduction en couleurs, atelier D. Jacomet. [1920]. 23 × 27 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 140).

PROV. : Boris Kochno.

262
PICASSO (Pablo). Étude pour le rideau ; mine de plomb et gouache. Non signé. [1920]. 23,5 × 33,5 cm. — Succession de l'artiste.

263
PICASSO (Pablo). Étude pour le rideau de scène et le décor ; aquarelle et gouache. Non signé. [1920]. 26 × 22 cm. — Succession de l'artiste.

264
PICASSO (Pablo). Étude pour le décor ; gouache. Non signé. [1923]. 22 × 13 cm. — Succession de l'artiste.

Mention manuscrite : *Gaîté-Lyrique 1923.*

265
PICASSO (Pablo). Étude pour le décor ; encre et gouache. Non signé. [1920]. 26 × 34 cm. — Succession de l'artiste.

266
PICASSO (Pablo). Étude pour le décor (version avec loges et spectateurs) ; gouache. Non signé. [1920]. 21,5 × 21 cm. — Succession de l'artiste.

267
PICASSO (Pablo). Études pour le costume et le masque de Pulcinella ; aquarelle. Non signé. [1920]. 34 × 23,5 cm. — Succession de l'artiste.

268
PICASSO (Pablo). Étude pour le costume de Pulcinella ; mine de plomb. Non signé. [1920]. 34 × 23,5 cm. — Succession de l'artiste.

269
PICASSO (Pablo). Polichinelle et Arlequin (étude pour Pulcinella) ; mine de plomb et aquarelle. Non signé. [1920]. 27,5 × 20,5 cm. — Succession de l'artiste.

270
PICASSO (Pablo). Poissarde napolitaine (d'après une carte postale) ; mine de plomb et aquarelle. Non signé. [1918]. 27,5 × 20,5 cm. — Succession de l'artiste.

271
MASQUE DE PULCINELLA, en cuir ; travail Napolitain, XVIIIe s. — M. Théodore Stravinsky.

Offert par Picasso à Stravinsky au moment de *Pulcinella.*

PROV. : don de Stravinsky à son fils en 1936.

269

272

272
Tamara KARSAVINA, portrait dans le rôle de Pimpinella ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de E.O. Hoppé. 17 × 14 cm. — B.N., Opéra.

273
Tamara KARSAVINA dansant le rôle de Pimpinella ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original. 19 × 12 cm. — B.N., Opéra.

274
Igor STRAVINSKY et Léonide MASSINE, Lausanne, 1915 ; photographie. Tirage original, H. Perret, Lausanne. 22,5 × 16 cm. — B.N., Opéra.

ASTUCE FÉMININE (Astuzie femminili)

Opéra-ballet en 3 tableaux.
Musique de Domenico Cimarosa, orchestrée par Ottorino Respighi.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Décors de José-Maria Sert, exécutés par Vladimir et Violette Polounine ; costumes de José-Maria Sert exécutés par Marie Muelle ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 27 mai 1920, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Principaux interprètes : Mafalda de Voltri *(la Bellina),* Aurelio Anglada *(Filandro),* Zoïa Rosovska *(Leonora),* Gino de Vecchi *(Giampaolo),* Tamara Karsavina, Lubov Tchernicheva.

ARGUMENT

« Bellina est la plus riche héritière de Rome. Le testament de son père l'oblige à épouser un marchand de Bergame, Giampaolo. Son tuteur, le docteur Romualdo voudrait bien l'épouser aussi, bien qu'il ait promis sa foi à la gouvernante Léonora. Bellina échappera à ces deux prétendants ridicules pour épouser son cousin Filandro. Son amie Ersilia sera la complice de son astuce féminine. » (Programme des Ballets russes.)
Ier tableau : l'appartement de Romualdo.
IIe tableau : les jardins de la maison de Romualdo.
IIIe tableau : une terrasse dans Rome.

Cimarosa avait été, pendant quelques années, maître de la chapelle et de la chambre de la Cour à St-Petersbourg, et cette œuvre, créée à Naples en 1794, est en partie inspirée de ses souvenirs russes. La musique, réorchestrée par Respighi, posait un double problème au chorégraphe qui avait à diriger à la fois des chanteurs et des danseurs.

« Pour le tableau final, qui était supposé être une représentation d'un « Ballo russo » je concevai une série de courts divertissements, dont je fis plus tard un ballet séparé sous le nom de « Cimarosiana ». Quand Diaghilev vint à une répétition et vit ce que je faisais, il souleva plusieurs objections d'une façon très ferme. Il dit que les « divertissements » étaient complètement inutiles et il voulait que je m'en dispense. De mon côté, j'insistai, disant qu'une suite de danses était tout à fait en accord avec le style XVIIIe siècle de la production. Une discussion acharnée s'ensuivit, mais finalement je persuadai Diaghilev de me laisser faire ce que je voulais, et les danses restèrent à leur place. Ce fut notre premier désaccord réel et le début d'un lent déclin dans nos relations et notre collaboration artistique. » (Léonide Massine, *My Life in ballet,* p. 148.)

275
SERT (José-Maria). Projet de décor pour l'acte I ; huile sur toile. Non signé [1920]. 50 × 60 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 117).

PROV. : Boris Kochno.

CUADRO FLAMENCO

Suite de danses andalouses.
Décor et costumes de Pablo Picasso.
Créé à Paris, Th. de la Gaîté-Lyrique, le 17 mai 1921.
Principale interprète : Maria Dalbaicin.

Après le départ de Massine, Diaghilev cherche un nouveau chorégraphe. Il se rend à Madrid puis à Séville avec Stravinsky et le jeune poète russe, Boris Kochno. Il rencontre là une très belle danseuse qu'il baptise Maria Dalbaicin et engage aussitôt. Il recrute aussi quelques artistes flamenco et les envoie à Monte-Carlo : ceux-ci se révèlent incapables de s'intégrer à la troupe. Pour sa part Stravinsky se refuse à « arranger » cette musique traditionnelle. Diaghilev décide alors de présenter un spectacle authentiquement espagnol avec des guitares et confie les décors à Picasso, après avoir songé à Juan Gris. En fait, le décor sera remanié de l'un de ceux que le peintre avait imaginé pour *Pulcinella*.

Stravinsky a lui-même fait les commentaires suivants, peu avant la création :

« Entre la musique populaire de l'Espagne, surtout la musique andalouse, et celle de la Russie je perçois une affinité profonde qui tient sans doute à de communes origines orientales. Certains chants andalous me rappellent des mélodies de nos provinces russes, éveillent en moi des réminiscences ataviques. Les Andalous n'ont rien de latin dans leur musique. Ils doivent à leur hérédité orientale le sentiment du rythme... Aucune improvisation : un art très combiné, très minutieux, très logique à sa manière et froidement calculé. Je dirais presque un art classique, dont les dogmes différents de ceux de nos écoles ne sont pas moins rigoureux. » (Comœdia, 15 mai 1921.)

276
PICASSO (Pablo). Projet pour le rideau de scène ; gouache, encre, découpage et collage sur papier. Non signé (1921). 23,5 × 34 cm. — Succession de l'artiste.

« Cela n'avait rien à voir avec un ballet, sinon que Picasso avait dessiné un amusant proscenium, flanqué de loges où se trouvaient de petits personnages souriants. C'était un interlude de chants et de danses donné par une compagnie de 10 espagnols que Diaghilev avait trouvée en Andalousie. C'était un spectacle de premier ordre que tout directeur qui s'en donnât la peine aurait pu produire, mais comme aucun d'entre eux n'en avait eu le flair, le crédit en revient complètement à Diaghilev. » (W.A. Propert, *The Russian Ballet, 1921-1929,* p. 8.)

276

277
PICASSO (Pablo). Carte de vœux adressée à Serge de Diaghilev à l'occasion de la nouvelle année 1921 ; aquarelle. Signé et daté : *1921*. 15,5 × 20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 83).

PROV. : Boris Kochno.

Bonne année 1921. Souhaits, pour Zipa, Léonide et toute la troupe, d'Olga et Pablo. Paris, le 14 janvier.

278
GRIS (Juan). Portrait de Maria Dalbaicin ; crayon. Signé et dédicacé en haut, à dr. : *A Maria Dalbaicin, su amigo y admirador. Juan Gris.* (1921). 31 × 24 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 37).

PROV. : Boris Kochno.

CHOUT

Légende russe en 6 scènes.
Musique de Serge Prokofiev.
Chorégraphie de Michel Larionov et Thadée Slavinsky ; décors et costumes de Michel Larionov ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de la Gaîté-Lyrique, le 17 mai 1921, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Principaux interprètes : Thadée Slavinsky *(le Bouffon),* Lydia Sokolova *(la Bouffonne).*

ARGUMENT

« *Histoire d'un bouffon qui roula sept autres bouffons.*

Le bouffon annonça un jour à sa femme : « Sept bouffons vont venir nous rendre visite. Je t'ordonnerai de mettre la table, tu refuseras et je ferai semblant de te tuer. Je prendrai alors un fouet et au troisième coup, tu te lèveras et tu mettras la table. Alors, nous pourrons vendre notre fouet très cher. » Ainsi fut fait. De retour chez eux, les sept bouffons voulurent faire la même chose avec leur femme, mais aucune ne ressuscita. Furieux, ils accoururent alors chez le bouffon, mais celui-ci s'habilla en femme et se fit passer pour la sœur du bouffon. Ils s'en saisirent et l'emmenèrent. « Qu'elle soit notre cuisinière jusqu'à ce que le bouffon soit retrouvé ! »

Les sept bouffons avaient sept filles à marier. Un marchand se présenta, mais au lieu de choisir une des sept filles, il préféra la cuisinière. Quand le soir arriva, la jeune mariée dit à son époux : « Je me sens mal. Attache-moi au drap et fais-moi passer par la fenêtre dans la cour. Quand j'agiterai la toile, tire à toi. » Mais quand le marchand tira sur la toile, au bout du drap se débattait une chèvre. On secoua tant et si bien la chèvre pour rompre l'enchantement, qu'elle en creva. Le jour de l'enterrement le bouffon vint réclamer sa sœur. On lui apporta la chèvre morte. Comme il menaçait le marchand de prison, ce dernier lui paya trois cents roubles. Et le bouffon fit la fête avec sa bouffonne. » (Programme des Ballets russes.)

En 1915, au cours d'un voyage à Rome, Diaghilev commanda à Prokofiev un nouveau ballet, *Chout,* d'après deux contes populaires russes notés par Afanassiev dans la région de Perm. De retour en Russie, Prokofiev composa rapidement la musique des six tableaux et dès la fin de l'été, le ballet était achevé. La guerre, les événements politiques russes retardèrent la représentation de *Chout* qui ne fut donné que six ans plus tard à Paris, en 1921.

L'insuccès de *Chout* était imputable avant tout à la chorégraphie de Slavinsky, dont l'inexpérience ne pouvait masquer l'absence de Massine, bien au contraire. « Un scénario avait déjà été esquissé par Larionov à Paris. Il était composé de six scènes dont les deux maîtres, assez inexpérimentés, étaient en train d'assembler les parties, comme une mosaïque, pièce par pièce. La participation de Slavinsky semblait consister à exécuter ce que Larionov lui disait de faire. Cependant, le travail était achevé avant

notre départ de Monte-Carlo. Lorsque Diaghilev le vit, son enthousiasme fut pour le moins modéré... Je lui dis que je trouvais la production assez mince : elle a l'air d'être le fait de deux élèves danseurs. *Oui,* approuva-t-il. *Le meilleur est la musique. Ensuite vient le décor et le moins bon est la chorégraphie.* » (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 165.)

La presse londonienne fut très sévère à l'égard de cette œuvre. En juin 1921, Diaghilev rédigeait une réponse manifestant sa réserve sur la valeur des opinions savantes : « Il n'y a rien de plus dangereux que d'exprimer une opinion... dans mon art de danse, Fokine qui se battait avec le vieux Petipa et qui portait le drapeau révolutionnaire en chorégraphie, était tellement révolté de la « laideur » de *l'Après-midi d'un faune* de Nijinsky qu'après la première il a exigé qu'on ôte son nom de l'affiche des Ballets Russes.

L'année 1916, M. Otto Kahn, directeur du Metropolitan Opera de New York, a refusé d'accepter Massine comme premier danseur, parce que « il ne savait pas danser », et en 1911 M. Higgins, directeur du Covent Garden, m'a prié par lettre d'ammener une autre ballerine que Karsavina, qui s'est « trop mal présentée à Londres ».

On peut bien comprendre, à quel point ça paraît bête et banal de voir ces savants de la critique tomber à leur tour sur Stravinsky et Picasso, sur Prokofiev et Larionov...

Il est trop facile de comprendre qu'avec *Chout,* il se passe exactement le même phénomène qu'avec *Petrouchka.* Même contre ce chef-d'œuvre de Stravinsky, on a commencé par protester amèrement, et les mieux disposés l'ont considéré comme le « caviar » pour la partie gourmande du public. *Chout* fera le chemin de toutes les belles œuvres. Son accueil plein de discussions le prouve... » (B.N., Opéra, Fonds Kochno, pièce 131.)

279
LARIONOV (Michel). S. Prokofiev à l'époque de la création de *Chout ;* mine de plomb. Cachet en b. à g. : *M.L.* [1921]. 18,5 × 13,5 cm. — Mme Larionov.

Le portrait de Prokofiev est entouré de croquis de : Misia Sert, Stravinsky (en bas), Massine (en haut), Satie (?)...

280
Ernest ANSERMET, S. de DIAGHILEV, Igor STRAVINSKY et Serge PROKOFIEV ; photographie, Londres, 1921. Agrandissement d'après un retirage. 5,3 × 4 cm. — B.N., Opéra.

281
GRIS (Juan). Portrait de Michel Larionov ; lithographie. Signé à dr. : *Juan Gris* [1921]. 36,5 × 28 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 161).

PROV. : Boris Kochno.

282
GRIS (Juan). Portrait de Thadée Slavinsky ; lithographie. Signé à dr. : *Juan Gris* [1921]. 36,5 × 28 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 162).

PROV. : Boris Kochno.

283
LARIONOV (Michel). Étude pour le rideau ; crayon sur papier. Signé et daté

280

en b. à g. : *Chout. 6 fév. 1915. Larionov.* 43 × 55 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 51).

PROV. : B. Kochno.

284
LARIONOV (Michel). Étude pour le rideau d'avant-scène ; crayon sur papier. Signé en b. à dr. : *M.L.* [1915]. 43 × 55 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 50).

PROV. : B. Kochno.

285
LARIONOV (Michel). Projet de décor pour la scène 5 ; aquarelle. Non signé, non daté [1915?]. 47,5 × 60 cm. — Mme Larionov.

Exposé en 1918 à la Galerie Sauvage, Paris.

286
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE, décor de la scène 6 : le Jardin du marchand. En scène : Thadée Slavinsky (le Bouffon), Lydia Sokolova (la Bouffonne) et cinq bouffons. Agrandissement d'après un tirage original de Foulsham et Banfield, Londres. 21 × 30 cm.

287
LARIONOV (Michel). Maquette de costume du Bouffon ; gouache. Signé et daté en b. à dr. : *M. Larionov, 1915.* 71 × 51 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 52).

PROV. : Boris Kochno.

En bas à g., esquisse d'une répétition ; encre de chine, signée : *M.L.*
En haut à dr., dédicace à Boris Kochno : *A mon cher ami Boris, M. Larionov.*

288
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour le Vieux Bouffon ; aquarelle. Signé en b. à g. : *M. Larionov* [1915?]. 53,5 × 33,5 cm. — Mme Larionov.

291

289
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour la femme du Vieux Bouffon ; aquarelle. Signé en b. à dr. : *M. Larionov, Paris 915.* 45,5 × 35 cm. — Mme Larionov.

290
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour la femme du Jeune Bouffon ; crayon et gouache. Signé en b. à dr. : *M. Larionov* [1915?]. 38 × 26,6 cm. — Mme Larionov.

291
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour la Marieuse ; aquarelle. Signé et daté en h. à dr. : *M. Larionov. M.L. 915 Suisse...* 54 × 44,5 cm. — Mme Larionov.

LA BELLE AU BOIS DORMANT

Ballet en 5 tableaux d'après le conte de Charles Perrault.
Musique de Piotr Tchaïkovsky, fragments orchestrés par Igor Stravinsky.
Chorégraphie de Marius Petipa, reconstituée par Nicolas Sergeev et complétée par Bronislava Nijinska.
Décors et costumes de Léon Bakst ; décors exécutés par Oreste Allegri, Polounine, G. Chevalier ; costumes exécutés par Pierre Pitoeff, Lovat Fraser, maison Muelle ; régie de Serge Grigoriev.
1re représentation à Londres, Alhambra Th., 2 novembre 1921, sous la direction de Gregor Fitelberg.
Principaux interprètes : Olga Spessivtseva, Vera Trefilova, Lubov Egorova, Vera Nemchinova, *(Aurore),* Pierre Vladimirov *(le Prince),* Carlotta Brianza, Enrico Cecchetti *(la Fée Carabosse).*

Autres versions (extraits) :
L'OISEAU D'OR. Pas de deux extrait du FESTIN (cf. nos 38-41).
Décor de Constantin Korovine, costumes de Léon Bakst.
Donné à Paris, Th. de l'Opéra, le 31 décembre 1911.
Interprètes : Tamara Karsavina *(L'Oiseau d'or),* Vaslav Nijinsky *(le Prince).*

LA PRINCESSE ENCHANTÉE. Pas de deux classique.
Décor et costumes de Léon Bakst.
Donné séparément à Paris, Th. de l'Opéra, le 29 décembre 1915.
Interprètes : Xenia Maclezova *(la Princesse),* Adolphe Bolm *(le Prince).*

LE MARIAGE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT
Décor et costumes d'Alexandre Benois (empruntés au *Pavillon d'Armide*).
Costumes des contes de Natalia Gontcharova.
Donné à Paris, Th. de l'Opéra, le 18 mai 1922.
Principaux interprètes : Vera Trefilova *(Aurore),* Pierre Vladimirov *(le Prince).*

Lorsque Diaghilev décida de monter le grand ballet classique, *la Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky, il réalisait un ancien projet. Connaissant l'admiration de Stravinsky pour ce compositeur, il lui demanda sa collaboration. Stravinsky accepta avec enthousiasme : « Je suis heureux de te voir monter cette œuvre capitale *la Belle au bois dormant* de notre cher grand Tchaïkovsky. J'en suis doublement heureux. Cela m'est d'abord une joie personnelle, car cette œuvre me semble être l'expression la plus authentique de l'époque de notre vie russe que nous appelons la « période de Petersbourg » gravée dans ma mémoire avec la vision matinale des traîneaux impériaux d'Alexandre III, l'énorme Empereur et son énorme cocher, et la joie immense qui m'attendait le soir : le spectacle de *la Belle au bois dormant.* C'est ensuite une grande satisfaction pour moi de voir représentée une œuvre d'un caractère si direct, à un moment où tant de gens qui ne sont ni simples, ni naïfs, ni spontanés, recherchent dans leur art, la simplicité, la « pauvreté » et la spontanéité. Tchaïkovsky possédait d'essence ces trois dons (...). (Lettre du 1-10-1921. B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 96 (5).

« Il fallait examiner la partition de ce ballet qu'on s'était procurée avec beaucoup de peine, car c'était, je crois, l'unique exemplaire se trouvant en Europe en dehors de la Russie, rapporte Stravinsky. Elle n'était même pas gravée. Certains morceaux qui avaient été coupés lors de la première représentation à Saint-Petersbourg et que Diaghilev voulait reprendre, ne figuraient pas dans la partition d'orchestre, mais se trouvaient dans la réduction pour piano. Je me chargeai donc de les orchestrer. Comme, d'autre part, Diaghilev avait interverti l'ordre de différents numéros, il me pria également d'en faire la jonction harmonique et orchestrale devenue nécessaire. » (I. Stravinsky, *Chroniques, II,* p. 24-25.)

Pour les décors, Diaghilev s'était d'abord adressé à Alexandre Benois. Mais celui-ci ne pouvant quitter la Russie, ce fut finalement Bakst que l'on sollicita. Le temps était très limité et Bakst s'en plaignit à Diaghilev :

« Tu devrais rappeler à tes directeurs de Londres qu'aux Théâtres Impériaux on a mis un an et demi pour monter ce ballet et moi en 2 mois, entre le 10 août et le 10 octobre, j'ai dû faire de ma propre main plus de deux cents maquettes de costumes et décors, sans compter les accessoires, perruques, chaussures, armures, bijoux, etc., ça me fait environ quatre aquarelles par jour, travail au-dessus de mes forces humaines et créatrices (...). Le fait que nous monterons *la Belle au bois dormant* en deux mois est certainement le record d'énergie et de vitesse qu'on ait jamais vu au théâtre... Stravinsky me dit la même chose en ce qui concerne son travail avec le matériel d'orchestre. » (Lettre du 4 octobre 1921, fonds Kochno, pièce 4.) Pourtant Diaghilev ne voulut rien négliger. Il engagea des sommes fantastiques dans cette entreprise :

« J'ai donné — nous dit-il — *la Belle au bois dormant* à Londres 115 fois de suite, d'abord sept, puis huit fois par semaine ; cependant ce ballet n'a pas eu de véritable succès, malgré les éléments, les meilleurs que j'avais engagés pour ces représentations. Dans le rôle de la Princesse Aurore parurent cinq ballerines : Spessivtseva, Trefilova, Egorova, Lopokova et la toute jeune danseuse Nemchinova. Le rôle de la fée Carabosse fut interprété par Carlotta Brianza qui, trente-trois ans auparavant, avait créé le rôle de la Princesse Aurore à Saint-Petersbourg. La répétition générale fut désastreuse ; la machinerie mauvaise, la croissance des arbres de la forêt enchantée n'a pas réussi ; les transformations du panorama ont été manquées ; les tulles se sont empêtrés à mi-chemin dans les cintres. La première représentation a été compromise et les pertes d'argent qui s'en suivirent furent incalculables. Par la mise en scène de ce ballet, j'ai failli tuer toute mon entreprise théâtrale à l'étranger. Cette mésaventure me servit de leçon ; je vois en elle une indication occulte, car toute notre vie est faite de ces indications, que ce n'est pas mon affaire et qu'il ne m'appartient pas de m'occuper de la reconstitution des triomphes d'antan ! » (Fonds Kochno, pièce 121.)

Diaghilev avait envisagé d'inclure également *la Belle au bois dormant* dans la saison parisienne de 1922 ; mais, après l'échec financier de Londres, et malgré le vif désir de Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, de présenter le ballet en son entier, il ne songea plus qu'à en donner un fragment : *le Mariage de la Belle au bois dormant*.

292

LARIONOV (Michel). Caricature représentant Serge de Diaghilev et Léon Bakst ; crayon. Non signé [1921]. 25,7×20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 62).

PROV. : Boris Kochno.

Sur papier à en-tête du Savoy Hotel, à Londres. Sur la redingote de Diaghilev, l'inscription : *Belle aux bois dormant*.

Tous les matins, Bakst se rendait à l'hôtel où logeait Diaghilev et lui faisait de nouvelles propositions pour animer le spectacle. B. Kochno raconte qu'un jour il persuada Diaghilev de peupler le château endormi d'animaux qui, dans son imagination, devaient se tenir immobiles, mais les chiens se mirent à aboyer et les chats s'enfuirent en miaulant. Ce fut la dernière production de Bakst qui mourut, trois ans plus tard, en 1924.

293

BAKST (Léon). Caricature de Serge de Diaghilev ; crayon. Signé en b. à dr. : *Bakst*. [1921]. 25×20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 11).

PROV. : Boris Kochno.

Sur papier à en-tête du Branksome Tower Hotel, à Bournemouth.

294
BAKST (Léon). Autoportrait. Profil gauche ; crayon. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst 1921.* 25×20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 9).

PROV. : Boris Kochno.

Sur papier à en-tête du Branksome Tower Hotel, à Bournemouth.

« Roux comme Poil de carotte, front rose et bombé, des yeux plissés derrière un binocle et terriblement clairvoyant (...). Il veut tout voir lui-même comme lui-même a tout dessiné, jusqu'aux boucles d'oreilles, jusqu'aux cordons de souliers des costumes de cette *Belle au bois dormant,* le premier ballet auquel il assista, enfant, et qu'il porte dans son cœur et son esprit depuis trente ans... A l'atelier, il ne quitte ni son pardessus, ni son chapeau, ni ses gants. Il examine d'abord dans l'ensemble puis le détail : — *Mais mon cher, j'ai dessiné un aigle ! — Mais, maître... — Mais vous avez fait une poule !... Passez-moi la brosse... Voyez-vous, il faut toujours laisser au moins un centimètre de toile entre chaque couleur : c'est mon principe. Mais il faut accuser nettement les traits, même les bévues; les petites fautes, même les taches. C'est cela qui donne la vie au trait... là... Ne laissez pas traîner les maquettes (...).* On attendait donc Bakst avant le mouvement des groupes, afin que le peintre distribuât les couleurs sur les artistes mêmes. Ceux-ci répètent tous dans des sortes de sarraux blancs. Et selon leur ordre d'entrée en scène, le peintre note les noms et les personnages. Cela afin de graduer ensuite ses effets de costumes. » (Michel-Georges Michel, *Ballets russes,* p. 41-42.)

295
WILD (Roger). Portrait de Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris ; plume. Signé en b. à g. : *Roger Wild* [ca 1925]. 54,5×45,5 cm. — B.N. Musée de l'Opéra, n° 895.

296
TCHAÏKOVSKY (Piotr) et STRAVINSKY (Igor). *La Belle au bois dormant.* Fragment du prologue : Variation de la Fée des Lilas. Orchestration de Stravinsky. Partition d'orchestre autogr. Signé et daté à la fin : *10 oct. 1921.* 29×21 cm. — B.N., Mus., Ms. 17677 (3).

PROV. : Boris Kochno.

297
STRAVINSKY (Igor). *L'Aurore se pique.* Fragment inséré dans *la Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky (final de l'acte I). Partition d'orchestre. Ms. autogr., 1921. 1 p. 29×21 cm. — B.N., Mus., Ms. 17677 (2).

PROV. : Boris Kochno.

En haut, envoi (en russe) à B. Kochno.
En bas : *ces mesures faites pour la jonction par moi. I. Stravinsky. Oct. 1921.*

298
BAKST (Léon). Étude pour le décor de l'escalier (?) ; crayon sur calque. Non signé, [1921]. 20×23 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

299
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE, acte I : arrivée de la Fée Carabosse (Enrico

Cecchetti). Agrandissement d'après un tirage original. Stage photo company, Londres. 19×29 cm. — B.N. Opéra.

300
BAKST (Léon). Élément de décor pour l'acte III : la forêt de Lilas ; gouache. Non signé. [1921]. 44×58 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

Quand le sortilège de Carabosse s'est accompli, l'enchantement de la fée des Lilas se produit à son tour et une double enceinte de buissons fleuris de grappes violettes monte du sous-sol et voile la scène. (A. Levinson. *L'Œuvre de L. Bakst pour la Belle au bois dormant,* p. 18-19.)

301
BAKST (Léon). Projet de décor pour l'acte III : le château de la princesse Aurore ; crayon. Signé en b. à dr. : *Bakst.* [1921]. 20×25 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 4).

PROV. : Boris Kochno.

Sur papier à lettre à en-tête de l'hôtel Continental, 3, rue Castiglione, Paris.

302
BAKST (Léon). Projet de décor. Le Réveil de la belle ; crayon. Signé et daté en b. à dr. : *Bakst 1921.* 20×25 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 5).

PROV. : Boris Kochno.

Sur papier à lettre à en-tête du Savoy Hotel à Londres.

303
BAKST (Léon). *La Salle d'or.* Projet de décor pour l'acte V, scène des fiançailles ; aquarelle, plume et rehauts d'or. Signé et daté en b. à g. : *Bakst 1916.* 55,5×81 cm. — Musée des Arts décoratifs, n° 29828.

PROV. : Don J.B. Chantrell, 1939.

En bas annotations de la main de Bakst : *Si les décorateurs éprouvent quelques difficultés pour en peindre des si grandes statues d'après ces indications je leur conseille de prendre des photos de bonnes statues baroques italiennes et qui seront en correspondance avec les miennes. Mais je tiens beaucoup à avoir à droite sur les architraves des colonnes, ces guerriers arrêtant des chevaux emballés — cela donnera un effet très beau, vu leur grandeur ; à droite on peut ménager deux sorties. Tâchez d'obtenir la même courbe de l'escalier à gauche, cela est indispensable pour la sortie solennelle des mariés ?* l'escalier à gauche *et celui en hémicycle au fond sont praticables. Des sorties peuvent être faites à droite et à gauche de l'escalier en hémicycle, mais pas au milieu, car la perspective sera peut-être un peu trop petite pour les personnages. Aussi vaut [-il] mieux de ne pas placer des personnages sur les deux marches plus haut placées de cet escalier hémicycle.*

« Une salle vide à ciel ouvert s'offre au regard, reprise modifiée de l'inspiration du premier acte s'arrondissant au fond en hémicycle, blanche et dorée, marbrée de gris, à légères colonnes contournées ; rien du « barocco » alourdi du « style officiel » de l'époque ; plutôt vision antique, comme l'avait imaginée quelque Vénitien attardé pour un « Triomphe d'Alexandre ». Matières précieuses, solides et jolies, grandes lignes élancées, espaces aérés. Une des plus nobles réussites de Bakst comme architecte théâtral, égal aux pathétiques colonnes torses de l'acte des « Faux dieux » dans Saint-Sébastien, *au portail noir et or à faisceaux de colonnettes encadrant la fébrile action de* La Pisanelle. » (A. Levinson, l'*Œuvre de L. Bakst pour la Belle au bois dormant,* p. 20.)

304
BAKST (Léon). *Baie entre arcades. Sleeping Princess, 5e acte.* Élément pour

le fond du décor ; aquarelle. Signé et daté en b. à g. : *Bakst 21.* 27 × 30,5 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

305
BAKST (Léon). *La Fée des charmilles* [la Fée des clairières] ; projet de costume pour l'acte I ; gouache avec rehauts d'or. Non signé. [1921]. 28 × 20 cm. — Mme Rudéran.

PROV. : héritage de L. Bakst.

Nombreuses annotations pour l'exécution.

306
BAKST (Léon). La Reine et son page. Projet de costume pour l'acte I ; crayon, gouache et rehauts d'or. Signé en b. à dr. : *Bakst* (1921). 27,5 × 43 cm. — Mme Marie Constantinovitz.

PROV. : héritage de L. Bakst.

307
BAKST (Léon). Une Fée. Projet de costume pour l'acte I ; crayon et gouache. Signé en b. à dr. : *Bakst.* [1921]. 28,5 × 16 cm. — Mme André Barsacq.

PROV. : héritage de L. Bakst.

308
BAKST (Léon). Projet de costume pour la Chatte ; crayon et gouache. Signé et daté en b. à g. : *Bakst 1921.* 28,5 × 22 cm. — Mme André Barsacq.

PROV. : héritage de L. Bakst.

310

309
PROGRAMME de la création de *la Belle au bois dormant,* à Londres au théâtre de l'Alhambra, le 2 novembre 1921. Épreuve annotée de la main de Diaghilev. 8f. 28 × 22 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 132.

310
GONTCHAROVA (Natalia). Maquette de costume pour le *Mariage de la Belle au bois dormant :* le Loup ; gouache. Signé à g. : *N. Gontcharova.* [1922]. 45 × 31 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 34).

PROV. : Boris Kochno.

311
LEVINSON (André). *L'Œuvre de Léon Bakst pour la Belle au bois dormant. Ballet en cinq actes d'après le conte de Perrault. Musique de Tchaïkovsky...* Paris, M. de Brunhoff, 1922. — B.N., Impr., Rés. g Ym 4.

Exemplaire n° 111/500. En frontispice, reproduction du portrait de Bakst par Picasso, daté 1-4-22 (Zervos n° 363).

RENARD

Histoire burlesque chantée et jouée, d'après des contes populaires russes.
Musique d'Igor Stravinsky.
Chorégraphie de Bronislava Nijinska; décor et costumes de Michel Larionov; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de l'Opéra, le 18 mai 1922, sous la direction d'Ernest Ansermet.
Principaux interprètes (chant) : MM. Fabert, Dubois, Narçon, Mahieux, de l'Opéra de Paris.
Principaux danseurs : Bronislava Nijinska *(Renard),* Stanislas Idzikovsky, Jean Jasvinsky, Michel Fedorov.
Repris en 1929, dans une nouvelle chorégraphie de Serge Lifar.

ARGUMENT

Renard est une « histoire burlesque jouée et chantée » dont les acteurs sont sur la scène, les chanteurs dans l'orchestre.

Les acteurs ne parlent pas; ce sont les chanteurs qui parlent pour eux. Le Coq et le Renard en sont les personnages principaux.

Renard, déguisé en religieuse, parvient à se saisir du Coq mais est mis en fuite par le Chat et le Bouc. Ils dansent de joie.

Renard reparaît déguisé en mendiante, il offre au Coq des friandises et parvient à le saisir de nouveau. Le Coq est déplumé. Mais le Chat et le Bouc viennent sauver le Coq cette fois-ci encore; ils égorgent et pendent son bourreau et quittent ensemble la scène, tout heureux de leur triomphe.

Au cours d'un voyage effectué à Paris, à la fin de l'année 1915, la princesse Edmond de Polignac commanda à Stravinsky une pièce pour théâtre de chambre qu'elle projetait de monter chez elle, après la guerre. Stravinsky lui proposa alors *Renard* qu'il avait déjà ébauché à Châteaux-d'Oex, sur des textes tirés des contes russes publiés par Afanasiev. De retour en Suisse, il travailla avec Ramuz à la traduction française du texte russe : « j'étais émerveillé de sa pénétration, de sa capacité intuitive, de son talent à transfigurer dans une langue si différente et si distante que le français, l'esprit de la poésie populaire russe ». (I. Stravinsky, *Chroniques,* I, p. 134.)

La partition était achevée le 1er août 1916, à Morges. Quatorze instruments, dont un cymbalum, composent l'orchestre.

Stravinsky admira particulièrement la chorégraphie de Nijinska. Elle « avait admirablement saisi l'esprit de cette courte bouffonnade de tréteaux. Elle y prodigua tant d'ingéniosité, tant de traits aigus et de verve satirique que l'effet en fut irrésistible. Elle-même, jouant le rôle de Renard, créa une figure inoubliable ». *(Op. cit.,* I, p. 37.) Pourtant *Renard,* présenté sur une scène aussi vaste que celle de l'Opéra, ne remporta pas le succès escompté. Cocteau, dans une lettre adressée à Diaghilev, le 23 mai 1922, apporte sa conclusion personnelle :

« Auric m'écrit que *Renard* est une œuvre parfaite. J'imagine que l'Opéra doit l'abîmer encore plus qu'il n'aurait abîmé *Parade. Renard* devrait se jouer sur un ring de boxe avec les musiciens à la place des entraîneurs et le public assis autour... » (B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 23 (2).

312
CARNET DE TRAVAIL de Diaghilev avec indications scéniques pour *Renard.* Mai-juin 1922. 22×18 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno.

313
LARIONOV (Michel). Projet de décor; gouache. Signé en b. à dr. : *M.L.* [1922]. 49×63 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 57).

PROV. : B. Kochno.

314
LARIONOV (Michel). Projet de décor. La Basse-cour ; gouache. Signé et daté en b. à g. : *M.L. 921.* 30×39 cm. — Mme Larionov.

315
LARIONOV (Michel). Projet de décor ; gouache. Signé en b. à g. : *M.L. Renard 921.* 41×57 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 905.

316
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE. Le décor et les quatre danseurs : le Chat, le Bouc, le Coq, le Bélier. Agrandissement d'après un tirage original de Lipnitzki, Paris. 17×23 cm. — B.N., Opéra.

317
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour Renard ; gouache et aquarelle. Signé en b. à g. : *M.L.* [1922]. 51×32 cm. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

Dédicace au crayon, en h. à g. : *à Igor. M. Larionov 922 Paris.*

318
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour le Chat ; gouache et aquarelle. Signé en h. à dr. : *M.L.* [1922]. 49×31 cm. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

Dédicace au crayon en h. à g. : *à Igor M.L. 922.*

319
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour le Bouc ; gouache et aquarelle. Signé en b. à g. : *M.L.* [1922]. 49×31 cm. — M. Théodore Stravinsky.

PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

Contresigné au crayon, en h. à dr. : *M. Larionov 922 Paris.*

320
LARIONOV (Michel). Projet de costume pour le Coq ; gouache et aquarelle. Signé en h. à g. : *M.L.* [1922]. 61×44 cm. — M. Théodore Stravinsky.

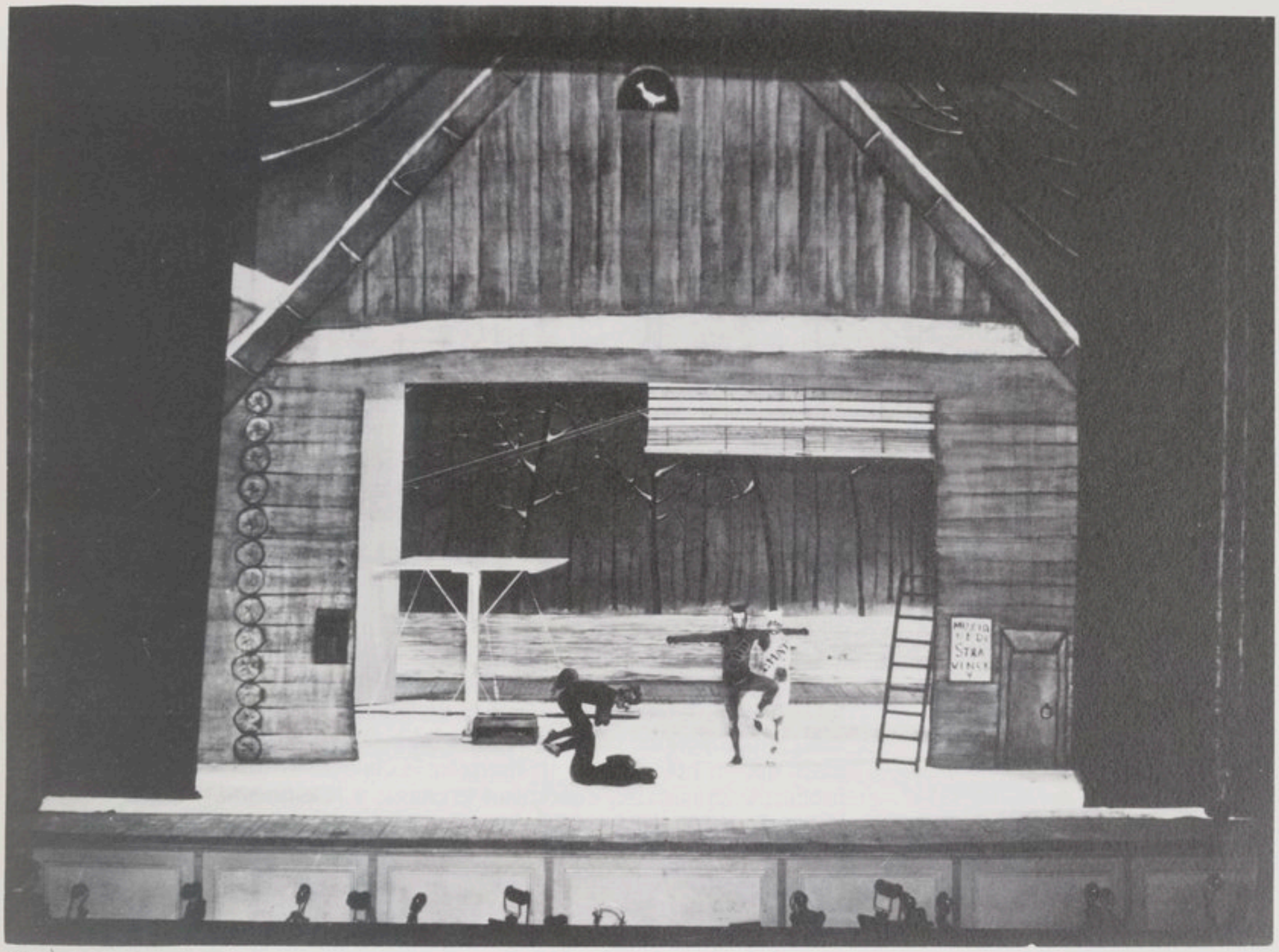
PROV. : donné par I. Stravinsky à son fils en 1936.

Dédicace au crayon, en h. à g. : *à mon cher Igor M. Larionov. 922. Paris.*

321
LARIONOV (Michel). Projet de masque pour le Coq ; fusain et gouache. Signé en h. à g. : *M.L.* [1922]. 37,7×27 cm. — Mme Larionov.

MAVRA

Opéra-bouffe en 1 acte.
Livret de Boris Kochno d'après un conte de Pouchkine.
Musique d'Igor Stravinsky.



Décor et costumes de Léopold Survage ; mise en scène de Bronislava Nijinska ; régie de Serge Grigoriev.
1re audition à l'Hôtel Continental, le 29 mai 1922.
1re représentation publique à Paris, Th. de l'Opéra, le 3 juin 1922, sous la direction de Gregor Fitelberg.
Principaux interprètes : Oda Slobodska *(Paracha),* Hélène Sadovène *(la Voisine),* Zoïa Rosovska *(la Mère),* Belina Skoupevsky *(le Hussard).*

ARGUMENT

Paracha remplace la cuisinière de sa mère par son amant Vassili déguisé en fille sous le nom de Mavra. Mais « Mavra » est surprise alors qu'elle se rase et est obligée de s'enfuir par la fenêtre.

C'est à Londres que Diaghilev et Stravinsky se mirent d'accord pour le sujet de *Mavra,* ouvrage prévu tout d'abord pour être joué avec *la Belle au bois dormant.* La partition fut écrite à Anglet et Biarritz, entre l'été 1921 et le 9 mars 1922. Elle marque un tournant dans l'œuvre de Stravinsky, qui, dans une lettre ouverte à Diaghilev, affirma son admiration pour la musique de Tchaïkovsky, « aussi russe que les vers de Pouchkine ou les mélodies de Glinka ». C'est à ces deux auteurs que le musicien dédia son opéra-bouffe. B. Kochno avait tiré le scénario d'un conte de Pouchkine, *Une maisonnette à Kolomna.*

Une première audition privée eut lieu à l'Hôtel Continental, le 29 mai 1922 :

« Pour les auditeurs qui n'entendaient point le russe, M. Ernest Ansermet vint énoncer l'argument de la pièce... C'est M. Igor Stravinsky lui-même qui exécutait sa partition au piano ; avec quelle fougue ! Par instant, M. Kopeïkine ou Mlle Krieger lui prêtaient le secours d'une troisième main qui lui manquait pour marteler le clavier. M. Fitelberg, dirigeant un orchestre imaginaire, conduisait le chant. » *(Comoedia,* 31 mai 1922*).*

L'œuvre fut accueillie de manière assez diverse lors de la première à l'Opéra de Paris. Stravinsky l'attribue à « la funeste ambiance dans laquelle se trouvait placés [sa] pauvre *Mavra* et [son] petit *Renard.* Faisant partie d'un spectacle des Ballets russes, mes deux actes intimes étaient forcément encastrés entre des pièces à grand spectacle (...). Ce voisinage écrasant, le cadre énorme de l'Opéra, ainsi que la mentalité de l'auditoire composé pour la plus grande part des fameux « abonnés », tout cela eut pour effet que mes deux petites œuvres parurent ne pas être à leur place, surtout *Mavra* ». (I. Stravinsky, *Chroniques,* II, 37-38). Certains critiquèrent l'œuvre d'emblée. D'autres, et ce fut le cas de Louis Laloy, avancèrent que « jamais le musicien n'avait montré pareille maîtrise (...) Extraordinaire orchestre qui gazouille, stridule, gargouille, glapit, grogne, ulule, sanglote, s'esclaffe, fougueux orchestre qui bondit et se cabre, toujours contenu cependant et dirigé par une main puissante, qui le tourne à son gré, l'apaise, le flatte et le fait repartir, pour l'arrêter de nouveau, tout frémissant, d'une pression à peine sensible. » *(Comoedia,* 5 juin 1922*).*

Le décor avait été réalisé par Survage, mais c'est d'abord à Bakst que Diaghilev s'était adressé. Un mois avant la création, Bakst, apprenant que ce dernier avait demandé le concours d'un autre décorateur, lui écrivait :

« Aimable ami Serioja, j'apprends que, sans me prévenir, tu as confié l'exécution du décor et des costumes de *Mavra* à une autre personne. Conformément au document que tu m'avais donné, je vais te réclamer par l'entremise de mon avocat, un dédit de dix mille francs. Connaissant ton désir ardent, exprimé devant Nouvel, Kochno et Barocchi, de me voir réaliser cette mise en scène, je ne puis que regretter la contrariété causée à toi par M. Stravinsky, et profitant de l'occasion, te suggérer de déduire cette somme de ses honoraires. Bien sûr, ce n'est qu'un conseil d'ami. Naturellement, étant donné le nouvel aspect de nos obligations, il ne peut plus être question de ma quelconque collaboration à ta saison de l'Opéra. » (Lettre du 26 avril 1922. B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 4 (13).

La réponse de Diaghilev ne se fit pas attendre : « Cher ami Liovuchka, je regrette beaucoup que l'idée qui vient de naître dans ma tête, et qui n'a pas encore pris de forme définitive, te soit déjà connue, avant que je n'aie pu t'en informer moi-même. » (27 avril 1922. Fonds Kochno, pièce 4 (14).

Quelques jours après la première, Bakst ne put s'empêcher de s'associer aux mécontents : « Aimable Serge, je n'ai été nullement surpris, en apprenant le fiasco de la nouvelle œuvre de « Yankel Chtravinsky ». Tout le monde m'apporte des témoignages de l'ennui de cet ouvrage et de son échec retentissant. Des musiciens (et de quelle importance !) disent avec indulgence, en parlant entre les dents : « C'est assez pittoresque, mais insupportablement long. » (S.d. Fonds Kochno, pièce 4 (18).

322
SURVAGE (Léopold). Décor ; gouache. Signé en b. à dr. : *Survage.* [1922]. 18,5 × 35,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 120).

PROV. : Boris Kochno.

« M. Kochno a fort adroitement mis à la scène cette ironique nouvelle de Pouchkine. L'ironie en est accusée encore par le décor de M. Survage dont le simultanisme en plan coupé et élévation fait contraste avec les costumes à crinoline. » (Louis Laloy, dans *Comoedia,* 5 juin 1922.)

323
PICASSO (Pablo). Portrait de Boris Kochno, assis, de profil dr., les bras croisés ; crayon. Signé en b. à g. : *Picasso* [1921]. 30 × 20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 84).

PROV. : Boris Kochno.

324
NOVOSSELIE (Saint-Petersbourg, 1833). Recueil de poèmes et de prose contenant la première publication du récit de Pouchkine, *Une maisonnette à Kolomna,* qui servit de thème à *Mavra.* — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 148.

Exemplaire dédicacé par Diaghilev à Boris Kochno, le 3 juin 1922, date de la création de *Mavra* à l'Opéra de Paris.

325
STRAVINSKY (Igor). Portrait de Serge de Diaghilev à l'époque de *Mavra;* crayon sur feuille de carnet perforée et rayée. Signé et daté : *Paris oct. 1921.* 10 × 6,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 119).

PROV. : Boris Kochno.

Annotation manuscrite sur le bord dr. : *Portrait de Serge de Diaghilev.*

NOCES

Scènes chorégraphiques russes en 4 tableaux, sans interruption.
Paroles et musique d'Igor Stravinsky ; chorégraphie de Bronislava Nijinska ; décors et costumes de Natalia Gontcharova ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de la Gaîté-Lyrique, le 13 juin 1923, sous la direction d'Ernest Ansermet.

Artistes du chant : Hélène Smirnova, Marie Davidova, d'Arial, Georges Lanskoy ; chœurs russes de Kibaltchitch.
Pianos tenus par Hélène Léon, Marcelle Meyer, Georges Auric, Édouard Flament.
Principaux danseurs : Félia Doubrovska *(la Fiancée),* Léon Woïdzikowsky, Lubov Tchernicheva.

A partir de poèmes populaires russes réunis par Afanasiev et Kireievsky, Stravinsky, installé à Clarens puis à Morges, travailla aux *Noces* entre 1914 et le 4 avril 1917. Il concevait ce spectacle non comme un ballet mais comme un divertissement ou une cantate. « Il n'entrait pas dans mon intention, écrit-il, de reconstituer les rites des noces paysannes, et les questions ethnographiques me préoccupaient fort peu. Je tenais à composer moi-même une sorte de cérémonie scénique en me servant à ma guise des éléments rituels que me fournissaient abondamment les coutumes villageoises établies en Russie depuis des siècles pour la célébration des mariages. Je m'inspirais de ces coutumes, mais tout en me réservant la liberté complète d'en user comme il me conviendrait. Ainsi [...] je tenais à faire voir à côté des acteurs (danseurs) tout mon appareil instrumental en le faisant pour ainsi dire participer à l'ensemble de l'action théâtrale. C'est pourquoi je voulais placer l'orchestre sur le plateau même et faire évoluer les acteurs sur l'espace resté libre. Le fait que les artistes de la scène porteraient un costume uniforme de coupe russe, alors que les musiciens seraient en tenue de soirée, non seulement ne m'embarrassait pas, mais, au contraire, répondait précisément à mon idée d'un *divertissement* genre mascarade. » Mais — et Stravinsky le déplora, Diaghilev, qui avait été ému par l'audition des premières esquisses dès 1915, ne partagea pas les idées du compositeur sur le plan de la mise en scène.

« Le cadre décoratif, comportant uniquement des toiles de fond avec juste quelques détails d'intérieur paysan russe, et très réussi de couleur et d'éclairage, était de Nathalie Gontcharova, ainsi que les costumes ingénieusement simplifiés et uniformisés. » (I. Stravinsky, *Chroniques,* II, 44-46.)

Pendant longtemps, Stravinsky chercha une solution au problème de l'instrumentation. Il songea d'abord à un grand orchestre, mais il abandonna cette idée pour un ensemble plus sommaire comportant des blocs polyphoniques : piano mécanique et harmonium mus à l'électricité, un ensemble de percussion et deux cymbalums hongrois. Mais il se heurtait à une difficulté de synchronisation. Ce fut durant un séjour à Garches (1921) et à Monaco (1923) qu'il trouva la solution en n'utilisant que des instruments frappés : piano, timbales, cloches, xylophones, tambours. « Cette combinaison sonore, comme on le voit, était le résultat d'une nécessité découlant directement de la musique même des *Noces* et n'était nullement suggérée par un désir d'imiter les sonorités des fêtes populaires de ce genre, que d'ailleurs, je n'ai jamais ni vues, ni entendues. » *(Op. cit.,* II, 43*).*

326
LARIONOV (Michel). I. Stravinsky, S. de Diaghilev, J. Cocteau et E. Satie ; mine de plomb. Signé deux fois, en b. à dr. : *M. Larionov.* [1923?]. 33 × 43 cm. — Mme Larionov.

Sur le piano la partition de *Parade.* Stravinsky est représenté debout, l'air courroucé ; Cocteau brandit un rasoir ; le dessin suggère une vive discussion au sujet d'éventuelles coupures dans *Noces* dont Diaghilev, assis, tient la partition.

327
GONTCHAROVA (Natalia). Maquette montée du décor ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de J. Sabourin, Paris. 15 × 15 cm. — B.N., Opéra.

328
GONTCHAROVA (Natalia). Groupe d'hommes et de femmes ; gouache. Signé et daté en b. à dr. : *N. Gontcharova* [1] *922, Paris.* 61 × 48 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra n° 35).

PROV. : Boris Kochno.

329
GONTCHAROVA (Natalia). Groupe de femmes ; crayon sur papier. Signé et dédicacé en h. à dr. : *N. Gontcharova. A notre vieil ami Boris. N.G.* [ca 1922]. 45 × 31 cm. — M. J. de Beistegui (depôt au Musée de l'Opéra, n° 36).

PROV. : Boris Kochno.

330
GROUPE D'HOMMES : photographie de répétition. Agrandissement d'après un tirage original de J. Enrietti, Monte-Carlo. 12 × 17 cm. — B.N., Opéra.

331
GROUPE DE FEMMES ; photographie de répétition. Agrandissement d'après un tirage original de J. Enrietti, Monte-Carlo, 12 × 17 cm. — B.N., Opéra.

328

LE MÉDECIN MALGRÉ LUI

Opéra-comique en 3 actes de Jules Barbier et Michel Carré, d'après Molière.
Musique de Charles Gounod. Récitatifs d'Érik Satie.
Chorégraphie de Bronislava Nijinska.
Décors et costumes d'Alexandre Benois.
Créé à Monte-Carlo, le 5 janvier 1924.
Principaux interprètes : MM. Daniel Vigneau (Sganarelle), Ritsch, Jacques Arnna, Mmes Nette Ferrari et Jeanne de Monfort.
Direction : Édouard Flament.

Sur les conseils de Stravinsky, Diaghilev décidait de monter à Monte-Carlo trois opéras de Gounod : *Le Médecin malgré lui, la Colombe, Philémon et Baucis.* Diaghilev se laissa d'autant plus volontiers convaincre qu'il avait éprouvé une grande admiration pour Gounod durant toute sa jeunesse. Dans ses mémoires, Benois rapporte qu'une photographie dédicacée de l'auteur de *Faust* figurait dans l'appartement de Diaghilev à St-Petersbourg. Cependant, désireux de supprimer les dialogues parlés qui lui semblaient « dater », Diaghilev confia la composition des récitatifs à F. Poulenc pour *la Colombe* et Érik Satie pour *le Médecin malgré lui;* parallèlement, il décidait de reprendre l'opérette de Chabrier : *Une éducation manquée,* avec des récitatifs de Milhaud. Juan Gris se voyait confier les décors de *la Colombe* et d'*Une éducation manquée;* quant à ceux du *Médecin malgré lui* et de *Philémon et Baucis,* Diaghilev décidait tout à coup de les demander à son vieil ami Benois, avec lequel il n'avait plus collaboré depuis 1914. Benois accepta d'enthousiasme mais déploya en vain toutes les ressources de son talent. « *Le Médecin malgré lui* se présenta fort bien, grâce aux délicieux décors de Benois... Je me rappelle Benois debout dans les coulisses avec moi, disant en haussant les épaules : *Diaghilev n'aime plus mes décors. Je n'arrive pas à le comprendre.* Mais je le compre-

nais trop bien. Entre temps, Diaghilev avait viré à gauche et les œuvres comme celles de Benois lui apparaissaient maintenant académiques. » (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 192.) Du point de vue musical, la conjonction Satie-Gounod semblait ressortir au mariage de la carpe et du lapin ; seul le spectacle Chabrier-Milhaud eut les honneurs de la saison parisienne.

332
Alexandre BENOIS ; photographie [ca 1925]. Tirage original, Paris. 14,5 × 10,5 cm. — B.N., Opéra.

Collaborateur de la première heure, Benois représente la tendance classique et européenne des Ballets russes. Ses origines françaises, sa culture historique, picturale et littéraire expliquent sans doute sa prédilection pour les Palais de Versailles et Peterhof, près de St-Petersbourg. Il joua un rôle décisif dans la formation intellectuelle et artistique de Diaghilev à qui il sut faire partager sa passion pour le ballet. Il exerça une influence certaine sur les Ballets russes jusqu'en 1914, signant de nombreux décors (dont ceux de *Petrouchka,* sans doute son chef-d'œuvre), mais aussi contribua largement à la mise en forme des arguments, appliquant les idées de cohésion dramatique du spectacle chorégraphique qu'il avait mises en pratique dès les premières années du siècle, au théâtre Marie, avec la collaboration de son ami Fokine. La position centrale de Benois fut reconnue lorsqu'il prit, en 1911, le titre de directeur artistique. La Révolution, la guerre et surtout le tournant esthétique pris par Diaghilev à partir de 1917 *(Parade)* éloignèrent Benois des Ballets russes, auxquels il ne collabora plus que fugitivement. Son œuvre de décorateur se développa dans le cadre des Ballets d'Ida Rubinstein *(la Valse,* refusée par Diaghilev, *Boléro) ;* elle ne doit pas faire oublier que Benois fut un aquarelliste de première force, laissant inédits des albums consacrés à Venise, Peterhof, Versailles...

333
BENOIS (Alexandre). Lettre adressée à Serge de Diaghilev au sujet de sa collaboration pour *le Médecin malgré lui.* [1923]. — B.N., Opéra, Fonds Kochno, pièce 11 (7).

« A mon grand regret, je ne connais pas cet opéra de Gounod, mais je compte sur Assafiev pour me procurer la partition de piano. Cependant, éprouvant une énorme estime pour ce musicien « oublié », je suis persuadé d'avance que l'œuvre est belle et séduisante (...). Maintenant, les dates et les délais. Je ne réussirai probablement pas à partir d'ici avant la fin juillet. J'espère que ce ne sera pas trop tard (...). D'après mes calculs, je pourrais entreprendre le travail vers le 20 août. Il y aura, probablement, 3 décors et environ 15 costumes (y a-t-il aussi des chœurs ?). Je me charge d'exécuter tout cela en un mois et demi. Au fur et à mesure que je terminerai mes maquettes, on pourra les donner aux ateliers d'exécution. Qui va exécuter les décors ? Je supplie que ce soit Allegri (...). Ainsi, Cher, j'ai envie de croire que dans le plus proche avenir, j'embrasserai votre fraîche et volumineuse personne, reverrai-je la fameuse mèche grise qui, j'espère, se distingue encore de la noirceur de votre chevelure, retrouverai-je votre sourire dentu, et ce qui est le principal, recevrai-je de vous cette décharge de volonté superbe qui a toujours eu sur moi, une influence si bienfaisante... »

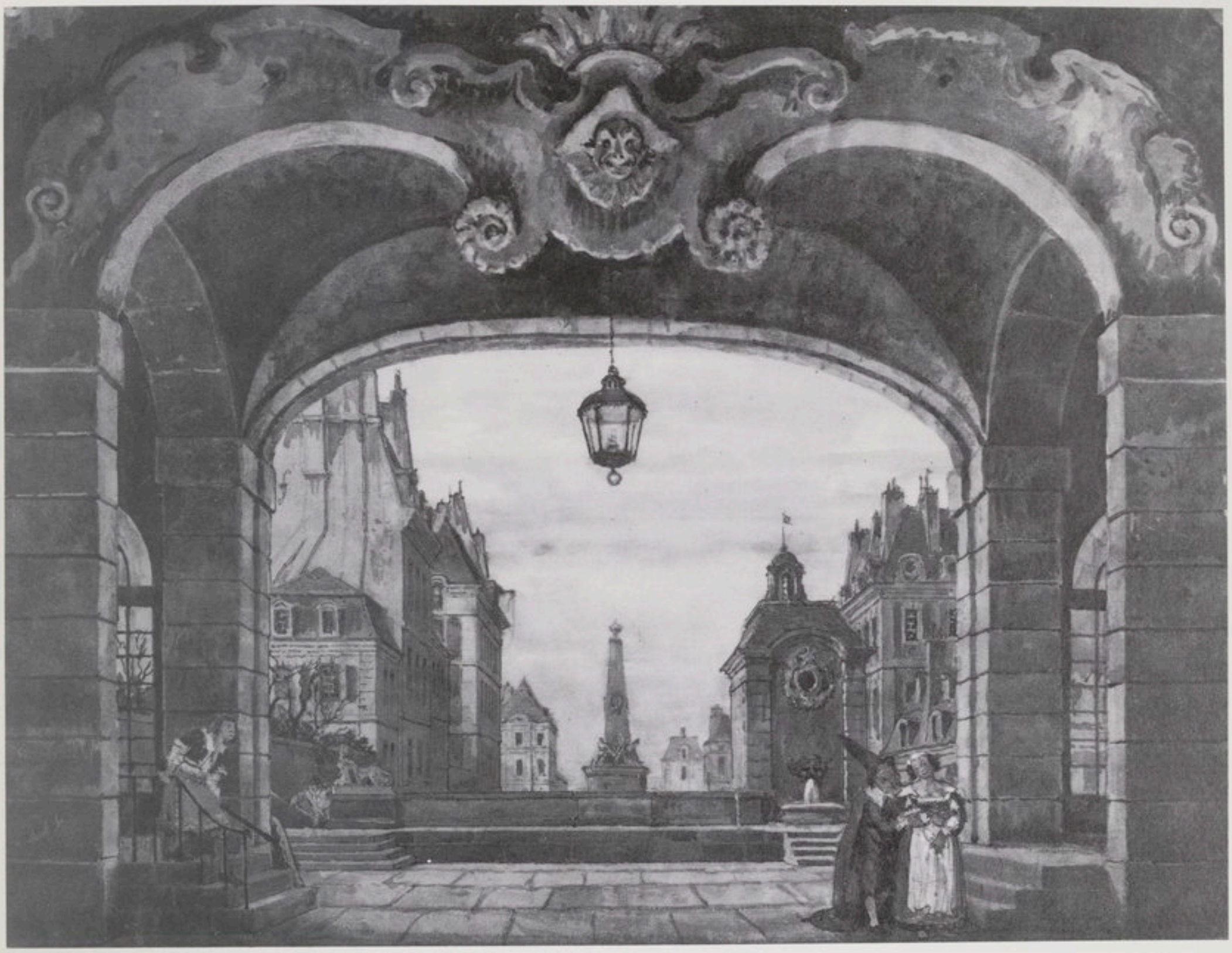
333 bis

333 bis
Serge de DIAGHILEV et Boris KOCHNO accompagnant A. Benois à la Gare de Monte-Carlo ; photographie [1924]. Agrandissement d'après un retirage. 23 × 17,5 cm. — M. Boris Kochno.

Photo prise par Alice Nikitina.

334
BENOIS (Alexandre). Projet de décor pour l'acte III : chez Géronte ; gouache. Signé au dos du cadre : *Alexandre Benois, 1924.* 62 × 47 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.



335
BENOIS (Alexandre). Projet de costume pour une bergère (divertissement dansé, acte III); fusain, plume et gouache. Non signé, daté : *1924*. 46,5 × 30,5 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

Annotation en h. à g. : *Entreprise Diaghilev à Monte-Carlo 1924.*

336
BENOIS (Alexandre). Projet de costume pour Géronte ; crayon et gouache. Signé et daté en b. à dr. : *Alexandre Benois, 1923*. 48 × 31 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

337
BENOIS (Alexandre). Projet de costume pour un berger (divertissement dansé, acte III) ; fusain, plume et gouache. Signé à dr. : *Alexandre Benois*. [1923]. 46 × 30 cm. — Mme Anne Tcherkessov-Benois.

PROV. : héritage d'A. Benois.

338
MAN RAY. Portrait d'Érik Satie; photographie (1922). Reproduction d'après un tirage original. 20,5 × 15,5 cm. — B.N., Mus.

Le 28 juillet 1923, Satie écrivait à Darius Milhaud : « Je travaille au *Docteur qui s'imagine l'être,* ça ne va pas », et le 19 août suivant, il ajoute : « Je travaille comme un petit fou... oui... c'en est très risible (pour moi)... je « fais » du Gounod comme s'il en pleuvait. Tout cela est très Reber en somme (et *con* si j'ose dire... oui). » (D. Milhaud, *Notes sans musique,* pp. 158-159.)

339
SATIE (Érik). Lettre adressée à Serge de Diaghilev, le 14 décembre 1923, au sujet du *Médecin malgré lui.* — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 87 (12).

« Le troisième acte est presque terminé. J'en suis au n° 9. Très content de mon travail. Joli, gras, fin, délicat, supérieur, exquis, varié, mélancolique, extra, etc. Tel est-il ce travail, fruit de mes veilles diurnes et même nocturnes, mais rarement. »

340
SATIE (Érik). Récitatifs pour *le Médecin malgré lui* de Gounod. Esquisses autographes. 15 × 9 cm. — B.N., Mus., Ms. 9595 (2).

Sur un carnet de papier quadrillé : copie des dialogues de Molière portant, en regard, la notation rythmique pour les récitatifs, avec quelques indications d'harmonie et d'instrumention.

PROV. : Conrad Satie. Don Darius Milhaud.

341
SATIE (Érik). Récitatifs pour *le Médecin malgré lui* de Gounod. Esquisses autographes. 13 × 17,5 cm. — B.N., Mus., Ms. 9595 (5).

PROV. : Conrad Satie. Don Darius Milhaud.

Sur un *Cahier de musique* pour écolier ; esquisses (à l'encre) de l'accompagnement orchestral.

342
POULENC (Francis). Récitatifs pour *la Colombe* de Gounod. Partition d'orchestre. Ms. autogr. 41 p., 34,5 × 27 cm. — B.N., Mus., Ms. 17675.

A la page de titre, envoi autogr. *A mon cher grand ami Boris Kochno en souvenir de Monte-Carlo et de la 1re des* « Biches » *Francis Poulenc. Décembre 1923. M.C.* Couverture originale en papier peint.

PROV. : Boris Kochno.

LES BICHES

Ballet avec chant en 1 acte.
Musique de Francis Poulenc.
Chorégraphie de Bronislava Nijinska.
Rideau, décor et costumes de Marie Laurencin, décor exécuté par le prince A. Schervachidzé, costumes exécutés par Vera Soudeikine ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Monte-Carlo, le 6 janvier 1924, sous la direction d'Édouard Flament.
1re à Paris, Th. des Champs-Élysées, le 26 mai 1924, sous la direction d'André Messager.
Chef des chœurs : Victor de Sabata.
Principaux interprètes : Bronislava Nijinska, Vera Nemchinova, Lubov Tchernicheva, Lydia Sokolova, Nicolas Zverev.

« Diaghilev m'ayant suggéré de lui écrire un ballet d'atmosphère, une sorte de *Sylphides* modernes, j'eus l'idée de ces « fêtes galantes 1923 » où l'on pouvait, comme dans certains tableaux de Watteau, ne rien voir ou imaginer le pire. Une vingtaine de femmes, ravissantes et coquettes, trois solides beaux gars en costume de rameurs, réunis, par une chaude journée de juillet, dans un énorme salon blanc ayant comme seul meuble un immense canapé bleu-Laurencin, j'estimais que cela suffisait à crééer l'atmosphère érotique que je souhaitais : l'atmosphère de mes vingt ans. » (F. Poulenc. *Entretiens avec Claude Rostand,* p. 52-53.)

Le projet de scénario, soumis à Diaghilev en novembre 1921, portait primitivement le titre : Les Demoiselles, celui des Biches fut trouvé par Poulenc un soir de juillet, alors qu'il revenait de la Bastille, en compagnie de Valentine Hugo : « Je cherchais un titre animal, comme les Sylphides, et tout à coup je m'écriai : « Pourquoi pas *les Biches ?* », jouant ainsi sur le côté animal de certaines femmes de Marie Laurencin, et sur le double sens du mot biche dans la langue française. *Biches,* pour cette raison, est intraduisible en anglais. » (*Entretiens,* p. 53).

Dans une lettre adressée à Paul Collaer, le 1er janvier 1924, Francis Poulenc rend compte de la première :

Elle « a été, si j'ose dire, un triomphe. On a dû relever 8 fois le rideau, ce qui est rarissisme à Monte-Carlo. Il faut vous avouer que la chorégraphie de Nijinska est d'une telle beauté que même la vieille anglaise passionnée de roulette ne peut lui résister. C'est vraiment la danse même. Et puis la mise au point est impeccable. Songez qu'on n'a pas répété moins de 72 fois soit environ 250 heures de travail. Ainsi on peut arriver à un résultat. Le décor, le rideau, les costumes sont complètement réussis. Il me tarde vraiment que vous voyez cela. Quant à la musique, bien qu'il soit immodeste de vous en parler, je ne vous cacherai pas que je suis très content de mon orchestre. C'est très brillant et je crois très personnel comme palette. » (F. Poulenc, *Correspondance* 1915-1963, p. 56-57.)

343

343
MAN RAY. Portrait de F. Poulenc ; photographie. [1924]. Tirage original. 28,5 × 22 cm. — B.N., Opéra.

344
POULENC (Francis). *Les Biches. Adagietto.* Extrait de la partition d'orchestre (n° 65). Ms. autogr. signé et daté *1923,* avec envoi à Boris Kochno, 1 p. 34,5 × 24 cm. — B.N., Mus. Ms. 17677 (6).

Sur la couverture : *page manuscrite des Biches pour le livre. F. Poulenc.*

PROV. : Boris Kochno.

« Dans *les Biches* il n'est pas question d'amour, mais de plaisir. C'est pourquoi l'adagietto doit se jouer sans pathos romantique. Dans ce ballet, on ne s'aime pas pour la vie, on couche ! Lâchons le mot tout simplement (...). Ne m'avez-vous pas dit que *l'Adagietto* des Biches vous avait été suggéré par une variation de *la Belle au bois dormant ?* Oui, très exactement. N'oubliez-pas qu'en 1923, Tchaïkovsky, enchantement de ma jeunesse, venait d'être dédouané par Stravinsky. » (F. Poulenc. *Entretiens avec Cl. Rostand,* p. 53-55.)

345
Vera NEMCHINOVA dans *l'Adagietto* des Biches ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Georges Detaille, Monte-Carlo. 22,5 × 16 cm. — B.N., Opéra.

« Que Stendhal emploie bien le mot sublime ! l'entrée de Nemchinova est proprement sublime (aucun wagnérien ne peut me comprendre). Lorsque cette petite dame sort de la coulisse sur ses pointes, avec de longues jambes, un justaucorps trop court, et la main droite, gantée de blanc, mise près de la joue, comme pour une espèce de salut militaire, mon cœur bat plus vite ou s'arrête de battre. » (J. Cocteau. *Les Biches,* cf. n° 360.)

346
COCTEAU (Jean). Lettre à F. Poulenc, avec dessin. Pramousquier par Lavandou, Var, 22 septembre 1922. — Coll. F. Poulenc.

« Que de silence. Moi aussi du reste — raconte un peu tes biches — Pas de réponse de Lucien [Daudet] à mon livre. Sais-tu quelque chose. Est-il fâché ? Max [Jacob] me raconte votre déjeuner La Roche [chez les Daudet]. Raconte-le à ton tour. Sujet de la composition : un jeune musicien se rend à un déjeuner chez la veuve d'un célèbre romancier et la félicite de sa légion d'honneur. [Dessin] Cette dame t'envoie mille baisers fripons. Je te salue. Jean. »

Le dessin : portrait d'une femme portant un chapeau extravagant, paraîtra en 1924 avec le titre *l'Espionne* dans le recueil de J. Cocteau : *Dessins* (cf. n° 257) ; le livre dont il est question est *le Secret professionnel* qui venait de paraître. Le château des Daudet : La Roche se trouvait à Chargé, près d'Amboise.

345

347
Marie LAURENCIN ; photographie, 1924. 18 × 24 cm. — Coll. F. Poulenc.

348
LAURENCIN (Marie). Projet de décor ; aquarelle sur mise au carreau au crayon. Non signé. [1923]. 18,5 × 18,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 71).

PROV. : Boris Kochno.

349
LAURENCIN (Marie). Projet pour le rideau de fond ; mine de plomb et crayon de couleurs. Non signé. [1923]. 21 × 27 cm. — Coll. F. Poulenc.

« Malgré toutes les aides, le décor vert me dégoûte. Ce ne sera jamais bien. Je préfère revenir au blanc peint, avec une fenêtre peinte, le canapé, des coulisses accordéon » (M. Laurencin, lettre à Diaghilev (?). B.N. Bibl. Opéra).

350
LAURENCIN (Marie). Groupe de jeunes femmes ; crayons (noir, rose, bleu) et fusain. Non signé. [1923]. 13 × 15 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 74).

PROV. : Boris Kochno.

351
LAURENCIN (Marie). Groupe de jeunes femmes ; aquarelle. Signé en h. à g. : *Marie Laurencin*. [1923]. 18 × 15 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 75).

PROV. : Boris Kochno.

Marie Laurencin ne se décida pas à aller à Monte-Carlo pour la création des *Biches*. Après quelques jours passés en Suisse, elle écrit à Poulenc :

« Je trouve tes lettres... Les pas dans la neige s'effacent. Mais, mon bon petit qu'irais-je faire à Monte-Carle. Musique, danse, passe encore. Mes décors, on n'y peut rien changer si c'est moche, si le rose n'est pas rose. Tu me tourmentes bien.

Jean [Cocteau] me représente. J'ai tant de confiance en lui. Je suis curieuse de son impression. Toi tu as l'enthousiasme d'un amoureux de ballet. J'espère de tout mon cœur à quelque chose de charmant. Mais j'ai peur. Ta vieille grand-mère peintre. Marie. » (Francis Poulenc, *Correspondance,* p. 56.)

352
LAURENCIN (Marie). Projet de costume masculin (noir et bleu). Non signé. [1923]. 30 × 20 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 73).

PROV. : Boris Kochno.

353
LAURENCIN (Marie). Projet de costume féminin ; mine de plomb et crayon de couleur. Non signé. [1923]. 26 × 20,5 cm. — Coll. F. Poulenc.

Annotations : *costume gris, ruban gris, bas beige-gris couleur gazelle. Cheveux naturellement coiffés, rose rose-vif de côté.*

354
NIJINSKA (Bronislava). Photographie avec envoi à F. Poulenc. : *A Monsieur Poulenc avec mes Meilleurs sentiments et admiration pour son musique de* « Biches » *a mémoire de notre travaille 14 déc. 1923.* 14 × 11 cm. — Coll. F. Poulenc.

355
Bronislava NIJINSKA dans *les Biches;* photographie G. Detaille, Monte-Carlo. Agrandissement d'après le livre *les Biches* (1924). — B.N., Impr. Rés. m. V 249 (1).

« Marie Laurencin. Vous cherchiez un cheval, le voilà. C'est Madame Nijinska. Un cheval de cirque avec le plumet en avant, oui, si vous voulez une personne couleur champagne qui a bu du champagne et qui s'élance seule en scène avec sa cigarette et ses perles sur le rythme du Rag-Mazurka. La musique de Poulenc saute autour d'elle comme un chien savant. » (J. Cocteau, *Les Biches,* cf. n° 360.)

356
Lubov TCHERNICHEVA et Lydia SOKOLOVA (les Biches); photographie G. Detaille, Monte-Carlo. Agrandissement d'après le livre *les Biches* (1924). — B.N., Impr. Rés. m. V. 249 (1).

« Paraissent les deux pigeons. Deux jeunes filles en gris, côte à côte, de face. L'une tient l'autre par le cou. L'autre appuie la main de l'une sur son cœur. Une amitié singulière les machine profondément. Elles exécutent ensemble leur danse dédaigneuse... et elles se quittent non sans se lancer, avant de sortir par la gauche et par la droite, un regard bref, hautain, complice, inoubliable. Le regard des jeunes filles de Proust. » (J. Cocteau, *Les Biches,* cf. n° 360.)

357
LETTRE COLLECTIVE à Francis Poulenc. Bruxelles. Restaurant du Petit Louvain, 13 janvier 1924 (Sylvestre russe). — Coll. F. Poulenc.

Mon cher Poupoule. Nous sommes tous réunis pour le festival Stravinsky qui marchera très bien, selon toutes les prévisions... Nous vous félicitons de tout cœur pour le grand succès de vos Biches. Paul Collaer (qui a dessiné en tête un médaillon entouré de la mention *Biches-Poupoule - 1924*).

Mon cher Poulenc, je suis tellement heureux de votre grand succès. Igor et Vera Stravinsky, etc.

358
COCTEAU (Jean). Lettre à F. Poulenc (après la mort de R. Radiguet); Le calme. Villefranche-sur-Mer, août 1924. — Coll. F. Poulenc.

« Cher Francis, Les Biches m'aident à vivre. Ce n'est pas peu dire. Georges [Auric] les joue et leur charme agit sur mes nerfs malades. Je te jure que c'est mon meilleur remède. (...) Je t'écris peu parce que ma main ne sait plus tenir un porte-plume. Ton Jean ».

359
LAURENCIN (Marie). Jeune fille tenant une guitare; dessin pour la couverture de la partition; plume. Non signé. [1923]. 10,5×7 cm. — Coll. F. Poulenc.

360
KOCHNO (Boris), *éd.* Théâtre de Serge de Diaghilev. *Les Biches.* Marie Laurencin. Jean Cocteau. Darius Milhaud. Francis Poulenc. Paris, éd. des Quatre Chemins, 1924. 2 vol. — B.N., Impr. Rés. m. V. 249 (1).

Vol. 1 : Couverture en couleur de Marie Laurencin. Portrait de Nijinska par Jean Cocteau. Textes de Cocteau et Milhaud. Reproduction de 14 dessins de M. Laurencin.
Vol. 2 : Réalisation scénique. Photo de Marie Laurencin par Man Ray. Suite de photos de scène par Georges Detaille. Ateliers Numa Blanc, Monte-Carlo.

LES FÂCHEUX

Ballet en 1 acte de Boris Kochno, d'après la comédie-ballet de Molière.
Musique de Georges Auric.
Chorégraphie de Brosnislava Nijinska.
Rideau, décor et costumes de Georges Braque; rideau et décor exécutés par le prince A. Schervachidzé; costumes exécutés par la Maison Weldy; régie de Serge Grigoriev.

Créé à Monte-Carlo, le 19 janvier 1924, sous la direction d'Edouard Flament.
1re à Paris, Th. des Champs-Élysées, le 4 juin 1924, sous la direction d'André Messager.
Principaux interprètes : Lubov Tchernicheva *(Orphise),* Anton Dolin *(l'Élégant),* Anatole Vilzak *(Éraste),* Stanislas Idzikovsky *(Lysandre).*
Reprise en 1927 dans une chorégraphie de Léonide Massine.

Lorsque Diaghilev lui eut commandé *les Fâcheux,* Auric remania la musique de scène qu'il avait écrite pour la comédie de Molière, reprise au Théâtre de l'Odéon en 1921. Boris Kochno établit les séquences chorégraphiques en s'appuyant sur l'intrigue de la pièce. Georges Braque avait conçu des costumes féminins à double face, inspirés de gravures des XVIIe et XVIIIe siècles, le dos étant uniformément brun, et le devant très coloré. « L'idée de Braque était de faire disparaître les danseuses aux yeux du public, sans qu'elles quittassent la scène, en leur faisant tourner le dos à la salle afin qu'elles se confondent avec le décor. Malheureusement, Nijinska n'avait pas tenu compte des intentions de Braque, et avait réglé une pantomime conventionnelle. » (B. Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes,* p. 213.)

361
COCTEAU (Jean). Portrait de Georges Auric. Profil gauche ; crayon de couleur bleu. Non signé. [ca 1924]. 22 × 18 cm. — M. André Bernard.

Sur papier à en-tête *Saint-Bernard, Hyères (Var),* propriété de Marie-Laure de Noailles.

362
Georges AURIC et Jean COCTEAU ; photographie, 1924. Agrandissement d'après un retirage. 17,5 × 12,5 cm. — B.N., Opéra.

362

363
A MONTE-CARLO, 1923. 4 photographies : Georges Braque, Georges Auric et Boris Kochno (2 clichés) ; Georges Braque ; Audrey Parr. 14 × 9 cm chaque. — Coll. F. Poulenc.

364
LARIONOV (Michel). Diaghilev, B. Kochno et S. Lifar ; crayon. Signé en h. à g. : *Paris 1923 M.L.* 27 × 20,5 cm. — Mme Larionov.

365
BRAQUE (Georges). Rideau d'avant-scène ; crayon et gouache. Non signé. [1923]. 36 × 65 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 20).

PROV. : Boris Kochno.

366
BRAQUE (Georges). Projets de costume pour Orphise (Tchernicheva) ; crayon et aquarelle. Non signé. [1923] ; de face : 29,5 × 23,5 cm ; de dos : 30 × 23 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

« Orphise, belle et plate, sans son chapeau trop large pour la fenêtre d'où elle observe Éraste, n'a besoin, lorsqu'elle s'exprime, que de se montrer de dos, pour disparaître comme certains insectes qui savent prendre la couleur et la forme de la feuille morte. Si elle se retourne, pourquoi bondir sur les pointes ? qu'elle s'y dresse

simplement. Son costume réserve une surprise qui équivaut à celle d'un pas ingénieux. » (J. Cocteau, *les Fâcheux,* 1924.)

367

367
Lubov TCHERNICHEVA dans le rôle d'Orphise; 2 photographies de Georges Detaille, Monte-Carlo : de face, de dos. Agrandissement d'après le livre *les Fâcheux,* Paris, 1924 (cf. n° 371) — B.N., Impr., Rés. m. V. 249 (2).

368
BRAQUE (Georges). Projet de costume pour une Joueuse de volant ; gouache. Non signé. [1923]. 26 × 37,5 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

369
BRAQUE (Georges). Projet de costume pour une Bavarde ; gouache. Non signé. [1923]. 30 × 24 cm. — M. Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

370
BRAQUE (Georges). Dessin pour la couverture du livre sur *les Fâcheux;* gouache. Non signé. [1924]. 26 × 21 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

371
KOCHNO (Boris). *éd.* Théâtre Serge de Diaghilev. *Les Fâcheux.* Georges Braque. Jean Cocteau. Louis Laloy. Georges Auric. Paris, éd. des Quatre Chemins, 1924. 2 vol. — B.N., Impr., Rés. m. V. 249 (2).

Vol. 1 : Portrait de G. Auric par Cocteau. Textes de J. Cocteau et L. Laloy. Reproduction lithographique de 23 dessins de G. Braque.
Vol. 2 : Réalisation scénique. Photo de G. Braque par Man Ray. Suite de photographies de scène par Georges Detaille. Ateliers Numa Blanc, Monte-Carlo.

LE TRAIN BLEU

Opérette dansée en 1 acte.
Scénario de Jean Cocteau.
Musique de Darius Milhaud.
Chorégraphie de Bronislava Nijinska.
Décor de Henri Laurens exécuté par le Prince A. Schervachidzé ; rideau de Pablo Picasso ; costumes de Gabrielle Chanel ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. des Champs-Élysées, le 20 juin 1924 sous la direction d'André Messager.
Principaux interprètes : Bronislava Nijinska *(la Championne de tennis),* Lydia Sokolova *(Perlouse),* Anton Dolin *(Beau gosse),* Léon Woïdzikovsky *(le Joueur de golf).*

Diaghilev voulait, dans un délai très court, une œuvre nouvelle pour lancer

le jeune danseur anglais Anton Dolin. Il s'adressa à Darius Milhaud dont la rapidité d'écriture était célèbre. Ce dernier terminait *Salade* pour le Comte de Beaumont.

« J'écrivis donc *Salade* entre le 5 février et le 20 et *le Train bleu* entre le 15 février et le 5 mars. Je les appelle mes jumeaux. *Le Train bleu* était une opérette sans paroles. En me demandant de traiter ce sujet de Cocteau, léger, frivole et gai dans le style d'Offenbach, Diaghilev savait bien que je ne pourrais pas me livrer au genre de musique qui m'était familier et qu'il n'aimait pas. L'action se déroule dans une villégiature à la mode où le train élégant, *le Train bleu,* déverse chaque jour de nouveaux baigneurs ; ils évoluent sur la scène et s'exercent à leurs sports préférés : tennis, golf, etc. Dolin put se livrer à loisir à ses acrobaties et fantaisies chorégraphiques. Pendant toutes les répétitions, Messager se montra paternel, charmant et plein de sollicitude. Les représentations se déroulèrent sans incidents. » (D. Milhaud, *Notes sans musique,* p. 162.)

Diaghilev présente ainsi le ballet dans le programme de Londres :

« Le premier point au sujet du *Train bleu* est qu'il n'y a pas de train bleu. Cet âge étant celui de la vitesse, il a déjà atteint sa destination et débarqué ses passagers. On peut les voir sur une plage qui n'existe pas, devant un casino qui existe encore moins. Au-dessus passe un aéroplane que vous ne voyez pas, et l'intrigue ne représente rien. Et pourtant quand il fut donné pour la première fois à Paris, chacun fut irrésistiblement saisi du désir de prendre le train bleu pour Deauville [sic] et d'exécuter des exercices revigorants. De plus, ce ballet n'est pas un ballet. C'est une « opérette dansée. » La musique est de Darius Milhaud, mais elle n'a rien de commun avec celle que nous associons au nom de Darius Milhaud. C'est dansé avec le vrai ballet russe mais cela n'a rien à voir avec le ballet russe. Il a été inventé pour Anton Dolin, un danseur classique qui ne fait rien de classique.

Le décor est peint par un sculpteur et les costumes sont d'un grand arbitre de la mode qui n'a jamais fait de costumes. »

Le Train bleu fut une œuvre plus littéraire et musicale que chorégraphique. Malgré les décors architecturaux de Laurens, représentant une plage avec ses cabines et ses parasols et bien que l'inspiration de Jean Cocteau se donnât libre cours, Mme Nijinska et le librettiste avaient l'air d'aller chacun de son côté ; le résultat en était lent et monotone. L'action s'arrêtait souvent et les artistes consultaient d'inexistants bracelets-montres, se déplaçaient au ralenti, levaient la tête pour montrer qu'un avion était censé les survoler. De tels épisodes arrêtaient le rythme du ballet. Mme Nijinska profitait avec bonheur des dispositions acrobatiques de Dolin, qui marchait sur les mains, faisait des sauts périlleux, se roulait à terre, pour se redresser sur les genoux puis sur la pointe des pieds et retomber avec fracas. Mais le ballet était tellement surchargé d'exercices sportifs et athlétiques simultanés que l'œil avait peine à les embrasser dans leur ensemble... » (S. Lifar, *Histoire des Ballets russes,* pp. 232-233.)

372

MILHAUD (Darius). *Le Train bleu, opérette dansée, 1924. Collaborateurs : Mmes Chanel, Nijinska, MM. Jean Cocteau, Laurens, Darius Milhaud.* Suite d'esquisses autographes. 13 p. ; 34,5 × 27 cm. — B.N., Mus., Ms. 17677 (9).

PROV. : Boris Kochno.

Page de titre autographe de J. Cocteau. Envoi de Darius Milhaud *à mon cher ami Boris Kochno. Souvenir affectueux.* Sur une feuille jointe, plan des dix morceaux avec résumé du livret et minutage.

« Ce serait une opérette dansée (sans chant) avec Cocteau. Je voudrais une musique de flemme, nonchalante, très Mr qui sifflote en se promenant les mains dans les poches et en clignant de l'œil, genre Yvain. » (D. Milhaud à P. Collaer, 12 février 1924.)

373
MARCOUSSIS (Louis). Portrait de Darius Milhaud (L.D. 129) ; crayon. Non signé [ca 1933]. 42×31,5 cm. — Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, AM 3253 D.

PROV. : acquis de Mme Marcoussis, 1964.

374
DIAGHILEV (Serge de). Lettre autographe à Henri Laurens au sujet du *Train bleu*. Paris, Hôtel Mirabeau, 28 février 1924. — M. et Mme Claude Laurens.

« Mon cher Laurens,

Je vous confirme par la présente notre accord verbal : il est entendu que vous acceptez de faire le décor pour le ballet *le Train bleu,* musique de M. Darius Milhaud. Vous restez propriétaire de la maquette, tandis que moi, j'obtiens le droit exclusif de son adaptation et réalisation au théâtre. Vous participerez à l'exécution du décor avec l'aide d'un peintre décorateur spécialiste engagé par moi à cet effet.

La maquette du décor me sera livrée par vous le premier avril 1924 au plus tard.

Comme rémunération pour tout ce travail je vous verserai la somme de cinq mille francs payable : la première moitié à la livraison de la maquette le 1er avril 1924 et l'autre moitié au jour de la première représentation dudit ballet.

Croyez cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

Serge de Diaghilev »

375
LAURENS (Henri). Bas relief : verre et bouteille de Beaune ; terre cuite polychrome. Signé au dos : *H. Laurens* (ca 1918). 44×23 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

Œuvre offerte par Laurens à Diaghilev au moment de la création du *Train bleu*. Les maquettes de Laurens pour ce ballet n'ont pas été retrouvées.

PROV. : vente S. Lifar, Paris, 20 juin 1974 (n° 85), sous le titre, erroné, de sculpture pour le *Train bleu*.

376
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE ; décor et ensemble chorégraphique : les Poules et les Gigolos. Tirage original *The Times*. 15×20 cm. — B.N., Opéra.

377
Lydia SOKOLOVA (Perlouse) ; photographie. Tirage original de Bassano, Londres. 29×13 cm. — B.N., Opéra.

378
Anton DOLIN (le Beau gosse) et Bronislava Nijinska (la Championne de tennis) ; photographie. Tirage original. 23,5×16,5 cm. — B.N., Opéra.

V

UN DERNIER RENOUVELLEMENT : LES BALLETS DES ANNÉS FOLLES (1925-1929)

Les derniers développements des Ballets russes furent d'abord marqués par l'arrivée de George Balanchine et le retour de Massine. Ce fut pratiquement le seul moment où deux maîtres de ballet exercèrent en même temps leur activité. Leur saine rivalité coïncide avec un nouveau style, d'une veine plus comique et empruntant au Music-hall, au sport, à de nouveaux courants de ces « années folles ». Les partitions d'Auric, Sauguet, Satie et bientôt Prokofiev, participaient, pour leur part, à cette quête de nouveautés qui donne le vertige et dans laquelle Diaghilev donne l'impression de n'avoir voulu manquer aucune des directions possibles : retour aux formes traditionnelles *(Apollon Musagète)* aussi bien qu'une tentative vers l'exaltation de la civilisation industrielle *(Pas d'acier),* des pointes vers le surréalisme *(Romeo and Juliet),* vers le constructivisme *(la Chatte)* tandis que le cinéma était introduit dans la mise en scène *(Ode).* A côté de Lifar, qui allait faire ses débuts de chorégraphe, se distinguent de nouvelles ballerines : Alicia Markova, Spessivtseva.

Cependant, une sorte de compétition apparaissait avec de nouvelles troupes de ballets : les Ballets suédois de Rolf de Maré qui, depuis quelques années, faisaient appel aussi à des compositeurs et des peintres d'avant-garde, Ida Rubinstein qui, en 1928, organisa une saison où l'on retrouva Nijinska, Massine, Sauguet. Certes, Diaghilev n'avait nullement renoncé à son rôle de découvreur (il faisait des projets avec Markévitch et Hindemith), mais il était fatigué et ne surveillait plus la troupe avec la même énergie. Il tomba malade à Venise et s'éteignit à l'aube du 19 août 1929, avant d'avoir pu célébrer avec éclat le vingtième anniversaire de ses Ballets.

379
LARIONOV (Michel). S. de Diaghilev, profil droit ; crayon de couleur vert et plume. Cachet en b. à dr. : *M.L.* [ca 1925]. 27,5×21,5 cm. — Mme Larionov.

380
LARIONOV (Michel). Portrait de Diaghilev. [ca 1925] ; encre de chine. Signé en b. à dr. : *M.L.* 27×21 cm. — Paris, Musée d'Art moderne, AM 3642 D.

PROV. : Don de Mme Larionov.

380 bis
Serge de DIAGHILEV en Hollande, Mai 1924 ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original 8×6 cm. — M. Boris Kochno.

Photo prise par B. Kochno lors d'un voyage en bateau.

381
CARTE D'IDENTITÉ de Serge de Diaghilev, délivrée le 31 décembre 1925 par la Préfecture des Alpes-Maritimes. 13,5×15,5 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 119.

382
Deux feuilles extraites des registres de la troupe des Ballets russes, avec appointements. Monte-Carlo, année 1926. 32×22 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 127.

383
Serge de DIAGHILEV au Lido de Venise ; photographie, 1926. Tirage original. 18×12 cm. — B.N., Opéra.

384
COCTEAU (Jean). Portrait de Serge de Diaghilev ; crayon de couleur bleu. Signé en h. à g. : *Jean Cocteau 1940* (ou 50 ?). 27 × 21 cm. — M. André Bernard.

385

385
COCTEAU (Jean). Caricature de Serge de Diaghilev ; encre de chine, sur papier. Non signé. [ca 1939]. 32 × 27 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 138).

PROV. : Boris Kochno.

« Serge de Diaghilev, sa grosse tête de très jeune dogue, sa mèche blanche qui le faisait surnommer Chinchilla par les danseuses, inattentif à tout ce qui n'était pas sa troupe, toujours vêtu d'une pelisse attachée avec des épingles anglaises, et son œil oriental, en forme de poisson, et sa petite lorgnette de nacre tendue vers un travail dont il exigeait que ses artistes ne s'écartassent point d'un pouce, voilà l'homme qui tira chez nous un extraordinaire feu d'artifice de charme et d'audace. » (J. Cocteau, préface des *Ballets de Monte-Carlo 1911-1944.)*

386
LARIONOV (Michel). « Répétition. Lifar et S.D.D. » [S. de Diaghilev] ; crayon et plume sur papier calque. Signé et daté à g. en b. : *M.L. 927.* 37 × 66,5 cm. — Musée d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, AM 3594 D.

PROV. : Don de Mme Larionov.

387
LARIONOV (Michel). S. de Diaghilev annotant une partition ; crayon gras. Cachet en bas à dr. : *M.L.* [1929]. 24 × 29,5 cm. — Mme Larionov.

« Diaghilev avait commencé, très jeune, à montrer un féroce appétit pour la musique, sous quelque forme que ce fût, légère ou sérieuse, ancienne ou moderne, romantique ou classique... Sa culture était très exceptionnelle par son caractère intuitif et *immédiat;* autrement dit, Diaghilev avait le don de décider, même après une audition incomplète et rapide, de la qualité d'un morceau. Ce don si simple, et pourtant si rare, lui permettait de juger non seulement de la valeur intrinsèque d'une nouvelle œuvre, mais aussi de la rattacher à d'autres, évaluant ainsi son importance et sa qualité artistique. Ses goûts personnels s'il avait une inclinaison marquée pour les grandes œuvres de la fin du romantisme, n'ont jamais interféré avec sa curiosité pour une musique d'un style ou d'une époque différente. Il était infatigablement à la recherche du *nouveau.* » (Nicolas Nabokov, *Cosmopolite,* p. 188.)

388
LIPSKA-DUNIKOVSKA (Sarah). Buste de Serge de Diaghilev ; ciment. Non signé (1960-1965). H. 54 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 1326.

L'artiste a exécuté de mémoire cette sculpture, en souvenir de Diaghilev, qu'elle avait connu peu de temps après son arrivée à Paris, en 1913.

PROV. : Don Mme Dunikovska.

389
Objets personnels ayant appartenu à Serge de Diaghilev. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 1309.
— Chapeau claque.
— Lorgnettes.
— Monocle et son étui.
— Boutons de manchette en or et étui en cuir en forme de cœur.
— Pendule de voyage en argent, de Cartier, gravée à son nom : *S.D. Mai 1927.*

— *L'Oiseau Paradis. Rêverie.* Livre miniature édité à Saint-Pétersbourg, 1841.

PROV. : Don de S. Lifar.

390
Serge de DIAGHILEV sur son lit de mort ; photographie. Tirage original. 12 × 16 cm. — Mme Larionov.

391
FUNÉRAILLES DE S. de DIAGHILEV : gondole funèbre sur la lagune de Venise ; photographie d'après la biographie de A. Haskell, Londres, Gollancz, 1947. — B.N., Opéra, C. 9025.

Épitaphe de la tombe de Diaghilev à Venise :

Venise, l'Inspiratrice éternelle de nos apaisements
Serge de Diaghilev
1872-1929

ZÉPHYR ET FLORE

Ballet de Boris Kochno.
Musique de Vladimir Dukelsky.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Décor et costumes de Georges Braque ; décor exécuté par le prince A. Schervachidzé ; costumes exécutés par la Maison Weldy ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Monte-Carlo, le 28 avril 1925.
1re à Paris, Th. de la Gaîté-Lyrique, le 15 juin 1925, sous la direction de Marc-César Scotto.
Principaux interprètes : Alice Nikitina *(Flore)*, Anton Dolin *(Zéphyr)*, Serge Lifar *(Borée)*.

ARGUMENT

Lieu d'action : l'Olympe

Scène I : Concert des Muses et apparition de Borée qui évite les déclarations des Muses et cherche Flore.
Scène II : Entrée de Zéphyr et Flore. Valse. Borée amoureux de Flore intervient pour séparer les époux.
Scène III : Colin-Maillard, jeu inventé par Borée pour éloigner Zéphyr (Zéphyr, Borée et les Muses).
Scène IV : Flore entre en jeu et tombe dans les bras de Zéphyr. Mais Borée, jaloux intervient et entraîne Zéphyr qui, les yeux bandés, le prend pour Flore. Inaperçu de Flore, Borée lui lance une flèche.
Divertissement des Muses. Les Muses entrent en scène et dansent leurs variations avec Flore puis la laissent seule.
Scène V : Borée accourt et poursuit Flore qui le repousse. Flore s'évanouit et Borée se sauve au moment où ...
Scène VI : Les Porteurs amènent sur l'Olympe Zéphyr blessé par son frère.
Scène VII : Pleurs des Muses et de Flore qui accourent vers Zéphyr inanimé.
Scène VIII : Convalescence de Zéphyr. Zéphyr se relève et danse. Les Muses lient les bras des époux pour qu'ils ne se quittent plus.
Scène IX : Final. Zéphyr et Flore s'éloignent en abandonnant Borée qui est puni de son amour par l'amour des Muses.

Zéphyr et Flore fut le premier ballet créé par Massine à son retour dans la compagnie en 1924. La jeunesse et la beauté des danseurs : Nikitina, Dolin et Lifar étaient l'un des plus grands charmes de ce ballet.

« Nous rencontrâmes peu de problèmes dans la préparation du ballet. Je trouvais les danseurs rapides à assimiler les mouvements que j'inventai et Serge Lifar, dansant son premier solo dans le rôle de Borée, montrait de l'intelligence et un contrôle instinctif. Nikitina était charmante dans Flore ; sa mince silhouette élégante était idéalement adaptée au rôle et sa danse était délicate et expressive. Dans Zéphyr, Dolin avait une excellente élévation et une présence scénique frappante. J'étais content du résultat final de mon travail, mais le sujet mythologique était peut-être trop ancien car le ballet n'eut jamais de popularité auprès de nos publics. » (L. Massine, *My Life in Ballet,* p. 163.)

392

392
PRUNA (Pedro). Boris Kochno et Vladimir Dukelsky ; crayons de couleurs. Signé et daté en b. à dr. : *Pruna [19] 25 Barcelona.* 61 × 48 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 88).

PROV. : Boris Kochno.

En haut, à g., au crayon rouge : *Zéphyr et Flore. Livret de Boris Kochno. Musique de W. Dukelski.* Kochno porte dans ses bras le chien de Diaghilev : Slavik (Petite boule).

Pedro Pruna « fit un dessin assez précieux de Kochno et de moi-même ; je suis assis, un pied nu, l'autre avec une pantoufle, tandis que Boris est debout, tenant un chiot dans son bras gauche (le petit chien semble ne pas avoir de pattes) et un grand chapeau de paille dans sa main droite. Nous portons tous deux des peignoirs de bain blancs et nous essayons d'avoir l'air à la fois beaux et épuisés — c'est un tour de Pruna, nous n'y sommes pour rien. Ce dessin, fait de mémoire à Barcelone, a paru dans le numéro d'octobre 1925 du *Vogue* de Londres, dans la rubrique : *Nous proposons pour le Temple de la Renommée* ». (Vernon Duke, *Passport to Paris,* p. 161.)

393
MAN RAY. Portrait de Georges Braque ; photographie. Tirage original. Signé et daté en b. à dr. : *Man Ray, Paris, 1924.* 28,5 × 22,5 cm. — B.N., Opéra.

394
BRAQUE (Georges). Projet de décor du 3e tableau : Mer et rochers ; crayon et gouache. Non signé. [1925]. 18,5 × 29,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 21).

PROV. : Boris Kochno.

395
BRAQUE (Georges). Deux projets de costumes ; crayon, gouache et rehauts d'argent. Non signé. [1925]. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra).

PROV. : Boris Kochno.

N° 22. Costume de Zéphyr. 13 × 12,5 cm.
N° 27. Costume des Muses. 33 × 25 cm.

396
BRAQUE (Georges). Projet de costume pour une Muse. Tunique bleue, collier, coiffure de plumes ; crayon et gouache. Non signé. [1925]. 32 × 25 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

397
BRAQUE (Georges). Projets de costumes pour deux Muses. Tunique bleue et tunique verte (Terpsichore) ; crayon et gouache. Non signé. [1925]. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

398
BRAQUE (Georges). Projet de costume pour une Muse (Lubov Tchernicheva). Tunique bleue, ruban et ailes au dos : crayon et gouache. Non signé. [1925]. 32 × 24 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

399
BRAQUE (Georges). Projet de costume. Tunique bleue et beige ; crayon et gouache. Non signé. [1925]. 31,5 × 25 cm. — M. et Mme Claude Laurens.

PROV. : héritage de G. Braque.

400
PRUNA (Pedro). Portrait d'Anton Dolin ; crayon. Signé et daté en b. à dr. : *Doline, Pruna Monte-Carlo, 1925.* 19 × 12 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 87).

PROV. : Boris Kochno.

401
Anton DOLIN (Zéphyr) et Alice NIKITINA (Flore). Agrandissement d'après un tirage original de G. Detaille, Monte-Carlo. 23 × 17 cm. — B.N., Opéra.

402
Serge LIFAR dans le rôle de Borée ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original Kodak. 24 × 15 cm. — B.N., Opéra.

403
Serge LIFAR dans le rôle de Borée ; photographie. Agrandissement d'après une reproduction d'un tirage original G. Detaille, Monte-Carlo. 20 × 15 cm. — B.N., Opéra.

400

LES MATELOTS

Ballet en 5 tableaux de Boris Kochno.
Musique de Georges Auric.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Rideaux, décor et costumes de Pedro Pruna ; rideaux et décor exécutés par le prince A. Schervachidzé ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. de la Gaîté-Lyrique, le 17 juin 1925, sous la direction de Marc-César Scotto.
Principaux interprètes : Vera Nemchinova *(la Jeune fille),* Lydia Sokolova *(l'Amie),* Léon Woïdzikovsky, Théodore Slavinsky, Serge Lifar *(les 3 Matelots).*

ARGUMENT

I : Les Fiançailles et le Départ des Matelots.
II : La Solitude. La jeune fille attend le retour du premier matelot, son fiancé.
III : Retour et Variations des Matelots. L'Épreuve : Méconnaissable sous un travestissement le premier matelot et ses deux compagnons tour à tour essayent vainement de séduire la jeune fille.
IV : La Tentation. Le Bar. L'amie entraîne la jeune fille vers le bar où elle veut lui faire retrouver les matelots, mais la jeune fille refuse.
V : Finale. Entrée des matelots qui enlèvent leurs déguisements. La jeune fille reconnaît son fiancé auquel elle est restée fidèle. Salut des Matelots.

En Avril 1924, Georges Auric se retirait pour un mois à Issoire, en Auvergne « uniquement pour travailler d'arrache-pied à son ballet marin, écrit-il à Diaghilev. Je pourrais, si cela marche comme je le voudrais, vous faire entendre plus de la moitié de la partition, fin mai ». (Fonds Kochno, pièce 3. Lettre du 7 avril 1924.)

Après avoir songé à Nijinska, Diaghilev confia la chorégraphie à L. Massine. Boris Kochno raconte que lors des représentations londoniennes, Diaghilev fit paraître sur scène un personnage supplémentaire, George Peter Dines, musicien ambulant, unijambiste, qui exécutait avec une grande virtuosité un numéro de cuillers !

L'œuvre fut bien accueillie du public : « Sujet purement fantaisiste et humoristique, cinq petits tableaux, cinq personnages seulement, de l'entrain, de la verve, de la drôlerie, une conception qui s'apparente d'un peu loin avec *le Tricorne* ou *les Femmes de bonne humeur*. » (A. Messager, dans *Le Figaro,* 19-6-1925.) En revanche, le décor de Pruna fut moins bien accepté « Il se décompose en plusieurs toiles de fond qui se succèdent et à un cube qui pivote et dont chaque surface verticale porte une image ; je n'ai pas deviné la fonction de ce cube. Avec M. Pruna nous retombons dans le pastiche ; c'est du Picasso en dragée... » (A. Levinson, dans *Comoedia,* 19-6-1925.)

404
PRUNA (Pedro). Projet de décor : « Vue sur la fenêtre » ; crayons et gouache. Signé et daté en b. à dr. : *Pruna 25.* 31 × 37,5 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 1321.

PROV. : vente de S. Lifar, 1974.

408

405
PRUNA (Pedro). Portrait du prince Alexandre Schervachidzé ; crayon. Non signé. [1925]. 19 × 12 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 92).

PROV. : Boris Kochno.

406
PRUNA (Pedro). 4 scènes des *Matelots ;* gouache. Signé en b. à dr. : *Pruna.* Dédicacée au prince Schervachidzé. 60 × 50 cm. — Mme Gilberte Cournand.

407
Thadée SLAVINSKY, Lydia SOKOLOVA et Serge LIFAR dans *les Matelots ;* photographie de scène. Agrandissement d'après un tirage d'Henri Manuel, Paris. 17 × 23 cm. — B.N., Opéra.

408
Serge LIFAR dans *les Matelots ;* photographie de scène. Agrandissement d'après un tirage original. 12 × 8,5 cm. — B.N., Opéra.

ROMEO AND JULIET

« Répétition sans décor en 2 parties de Boris Kochno ».
Musique de Constant Lambert.
Chorégraphie de Bronislava Nijinska.
Rideaux de Max Ernst et Joan Miró, exécutés par le prince A. Schervachidzé; costumes exécutés par Mme Vialet; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Monte-Carlo, le 4 mai 1926, sous la direction de Marc-César Scotto.
1re représentation à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 18 mai 1926, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Tamara Karsavina *(Juliet),* Serge Lifar *(Romeo),* Lydia Sokolova *(La Nourrice),* Thadée Slavinsky *(le Professeur de danse).*

ARGUMENT

I : L'action se passe à la leçon de danse des Ballets russes.
Entrent Karsavina et Lifar qui s'aperçoivent qu'ils sont en retard. Ayant changé leurs habits pour des costumes de répétition, ils se précipitent au travail. Le professeur leur enseigne un pas de deux au cours duquel, oubliant les pas réglés, ils ne cachent plus leur amour. Les camarades scandalisés les séparent et entraînent les amoureux vers la salle du théâtre où une répétition va commencer.
II : Préparation pour la répétition de Romeo and Juliet.
6 scènes se terminant par la mort de Juliet.
Le rideau tombe devant les artistes enthousiasmés qui imitent les mouvements des héros du drame et applaudissent. Sur leurs acclamations, le rideau se lève. Les artistes montent en scène et se mettent à la recherche de Romeo et Juliet. Les amoureux prennent la fuite en avion.

C'est en 1925 que Diaghilev commanda *Romeo and Juliet* au compositeur anglais Constant Lambert. Boris Kochno écrivit le scénario et Diaghilev demanda tout d'abord à Christopher Wood de composer les décors. Mais quelques semaines avant la création, déçu probablement par les esquisses du décorateur, Diaghilev décida de monter *Romeo* sur une scène vide, en sous-titrant le ballet : *Répétition sans décor.*

Le 11 avril 1926, Diaghilev en fit part à C. Wood : « Finalement, j'ai pris une décision qui probablement vous étonnera, mais c'est la meilleure de toutes. Je ne ferai pas de décors du tout pour *Romeo.* Ce ballet est une esquisse, une répétition comme il est dit sur le programme. Il faut donc trouver un truc et ce truc, c'est de le donner en dehors de toute convention théâtrale, quelqu'artistique qu'elle soit. C'est du reste la seule possibilité de s'approcher de la chorégraphie esquissée par Madame Nijinska. » (Fonds Kochno, pièce 108.)

Constant Lambert essaya de fléchir Diaghilev :

« Je ne peux pas comprendre pourquoi vous appelez Romeo « répétition », « esquisse », etc. Ce n'est pas une répétition ou une esquisse, mais une œuvre finie, un ballet dans lequel quelques scènes montrent une répétition, c'est comme mettre [du] sable sur la scène dans *le Train bleu,* parce qu'il montre une plage... Si vous voulez que Romeo [soit] seulement une répétition, sans doute ferez-vous jouer la musique sur un mauvais piano et sans doute l'admission sera défendue au public. » (Fonds Kochno, pièce 50.)

Mais Diaghilev avait un autre projet en tête qui demeura secret jusqu'au dernier moment : ayant découvert à Paris les peintres surréalistes Max Ernst et Joan Miró, il les fit venir à Monte-Carlo pour la création.

« *Romeo and Juliet* était représenté sur la scène pratiquement vide, sauf quelques mystérieux objets dessinés par Joan Miró. Il y avait deux rideaux de Max Ernst peints d'une façon abstraite, qui, je pense, devaient représenter le Jour et la Nuit et entre deux des tableaux le rideau était baissé jusqu'à quelques pieds du sol, de telle sorte que le public pouvait voir les jambes des danseuses lorsqu'ils allaient se placer pour le tableau suivant. » (Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev,* p. 245.)

409
WOOD (Christopher). Portrait de Boris Kochno, assis ; crayon. Signé : *Kit Wood* [1926]. 37×28 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 130).

PROV. : Boris Kochno.

410
Roger DÉSORMIÈRE à sa table de travail ; photographie Willy Ronis. [ca 1925]. 23,5×17,5 cm. — B.N., Opéra, Ph. Portr.

Désormière fut le chef attitré des trois dernières saisons des Ballets russes.

411
GONTCHAROVA (Natalia). Une répétition aux Ballets russes ; crayon et plume. Signé en b. à dr. : *N.G.* [ca 1926]. 51×63 cm. — B.N., Musée de l'Opéra, n° 1175.

Au milieu, Diaghilev assis.

« Une répétition chez Diaghilev.

Un rideau bleu délavé pend près de la porte ouverte sur la sorte de fosse claire qu'est la cour du théâtre Cora Laparcerie ; les accessoires hétéroclites sont poussés dans un coin ; trois pianos semés sur la scène luisent vaguement. Contre le mur du fond une rangée de chaises est occupée par le Prince et la Princesse de Monaco, par la princesse de Polignac, la marquise de Ganay, la duchesse d'Ayen, Lord Berners, par Picasso, Auric et Milhaud. Tous sont attentifs et presque immobiles. C'est que, là-bas, sous une ampoule électrique qui frappe durement leurs masques, marques d'un tenace génie, Mme Nijinska et Serge Diaghilev règlent quelques-uns de leurs ballets.

Celui qui depuis quinze ans bouleverse ou devine la mode, l'art et la conception mouvante de la vie ne peut tenir en place. L'œil de Diaghilev, qui semble si distrait, mais où veille un feu si perspicace, ne perd aucun détail. Sa bouche massive de carnassier bienveillant tantôt sourit avec la courtoisie parfaite qui convient au plus exquis des hôtes, tantôt jette un ordre net et bref qui galvanise sa troupe et donne le ton à tous. Puis le voici qui s'occupe des costumes, du budget de son entreprise, du programme, de la musique. » (Joseph Kessel, dans *Le Gaulois,* 25-5-1924.)

412
Serge LIFAR (Romeo) et Tamara KARSAVINA (Juliet) ; photographie (1926). Tirage original de G. Detaille (Monte-Carlo). 23×17,5 cm. — B.N., Opéra.

413
Serge LIFAR (Romeo) et Alice NIKITINA (Juliet) ; photographie [1927]. Tirage original Henri Manuel (Paris). 22×16,5 cm. — B.N., Opéra.

414
ARAGON (Louis) et BRETON (André). *Protestation.* Tract lancé dans la salle lors de la première à Paris de *Romeo and Juliet.* Imprimé à l'encre rouge. 2 p. 22,5×14 cm. Signé à la fin *Louis Aragon-André Breton.* — B.N., Mus. Montpensier.

La participation de Max Ernst et de Miró à ce spectacle provoqua une violente réaction des surréalistes ; lors de la présentation à Paris, des tracts signés de Louis Aragon et d'André Breton furent lancés du poulailler, au milieu d'un chahut indescriptible :

« Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent... Il a pu sembler à Ernst et à Miró que leur collaboration avec Monsieur de Diaghilev, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas à si grave conséquence. Elle nous met pourtant dans l'obligation, nous qui avons avant tout souci de maintenir hors de portée des

413

négriers de toutes sortes les positions avancées de l'esprit, elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale. »

Lorsque les pertubateurs furent évacués de la salle, le ballet fut donné sans incident et obtint un succès considérable.

PASTORALE

Ballet de Boris Kochno.
Musique de Georges Auric.
Chorégraphie de Georges Balanchine.
Décor de Pedro Pruna, exécuté par le prince A. Schervachidzé ; costumes de Pedro Pruna exécutés sous la direction de Mme A. Youkine ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 29 mai 1926, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Felia Doubrovska *(l'Étoile),* Serge Lifar *(le Télégraphiste),* Thamar Gevergeva *(la Demoiselle),* Léon Woïdzikovsky *(le Régisseur).*

ARGUMENT

« Un jeune télégraphiste arrive à bicyclette par un temps chaud au bord d'une rivière. Pour être bien nature, il s'empresse de se débarrasser de sa sacoche aux dépêches et se plonge dans l'onde que figurent le plancher de la scène et un petit bout de parapet. Survient la demoiselle, suivie d'autres demoiselles ; elle s'empare de la sacoche. Tout le monde danse un petit pas et s'en va. Le jeune télégraphiste sort de l'eau et, s'étendant sur le plancher, mais, cette fois-ci, devant le petit parapet, s'endort et devient évidemment invisible puisqu'une troupe de cinéma faisant irruption pour tourner un film peut, sans soupçonner sa présence, manœuvrer, construire un décor et se livrer à des exercices variés. Paraît l'Étoile de la troupe et deux acteurs. Pas de ladite Étoile. Sur ce, le télégraphiste s'éveillant, aperçoit l'Étoile. Pas de deux. Puis, interruption des villageois auxquels étaient destinés le contenu de la sacoche dérobée par la Demoiselle de tout à l'heure et qui rapporte l'objet de son larcin. Danse générale et départ définitif et à bicyclette du télégraphiste. » (André Messager, dans Le Figaro, *1-6-1926.)*

Le 10 juillet 1925, Georges Auric écrivait à Diaghilev :

« Je vous serai toujours reconnaissant d'avoir monté *les Fâcheux* et *les Matelots.* Si ces derniers ont eu quelque succès, j'ai été heureux de sentir que ma partition y était peut-être pour quelque chose et touché de ce qu'au lendemain de la Première, vous me redemandiez une nouvelle œuvre. » (Fonds Kochno, pièce 3.)

La Pastorale emprunte ses thèmes au tréteau, à la piste, à l'écran. « Le jeu combiné de la star, du metteur en scène, et des opérateurs est traité sous forme de pantomime rythmée. Les personnages jonglent avec des accessoires imaginaires. Le metteur en scène ne manque pas d'invention (...). Où il atteint à une irrésistible drôlerie, c'est dans la mazurka des décors. Des ouvriers invisibles apportent, établissent et déplacent sur le plan allègre des rythmes ternaires les portants d'un palais à volonté. La parodie du pas de deux classique de Balanchine renouvelle le genre. Cet adage cocasse utilise avec humour les linéaments « hyperboliques » de la danseuse, Mlle Felia Doubrovska ; développés passant par-dessus la tête du cavalier, soufflets chorégraphiques, et ce « tour de promenade » où le danseur fait pivoter l'étoile en la tenant par la cuisse, sont des déformations divertissantes (...). M. Serge Lifar est un petit télégraphiste exquis. » (A. Levinson, *Comoedia,* 31-5-1926.)

415
PRUNA (Pedro). Portrait de Boris Kochno ; gouache sur ivoire. Signé sur la carte de visite que tient Kochno : *Boris Kochno by Pruna.* [1926]. 13,5 × 10,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 91).

PROV. : Boris Kochno.

416
PRUNA (Pedro). Deux projets de costumes ; crayon, plume, aquarelle et gouache. Non signé. [1926]. 32,5 × 24,7 cm chaque. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra).

PROV. : Boris Kochno.
N° 93 : Costume pour Felia *Doubrovska.*
N° 94 : *Lifar en P.T.T.*

417
Serge LIFAR dans le rôle du télégraphiste ; photographie. Tirage original de Sasha, Londres 18 × 24 cm. — B.N., Opéra.

JACK IN THE BOX

Danses d'Erik Satie, orchestrées par Darius Milhaud.
Chorégraphie de George Balanchine.
Décor et costumes d'André Derain ; décor exécuté par le Prince A. Schervachidzé ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 3 juin 1926, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Alexandra Danilova *(la Ballerine noire),* Lubov Tchernicheva, Félia Doubrovska, Stanislas Idzikovsky *(le Pantin).*

ARGUMENT
Évolutions entre un pantin et trois ballerines.

C'est après la mort d'Erik Satie que Darius Milhaud découvrit dans sa chambre, à Arcueil, égaré derrière le piano, le manuscrit de *Jack in the box* que Satie croyait avoir perdu dans un autobus.

Le comte Étienne de Beaumont, qui avait l'intention d'organiser un Festival Satie au profit d'un monument érigé à la mémoire du compositeur, confia la chorégraphie à Léonide Massine et la confection des décors à Picasso. Mais à la suite des cachets exhorbitants réclamés par Massine, le contrat fut annulé. Picasso, qui tenait à la collaboration de ce chorégraphe, se désista. Derain fut alors chargé de la décoration et Darius Milhaud orchestra les trois pièces pour piano.

418
CONTRAT entre le Comte Étienne de Beaumont et Serge de Diaghilev, au sujet d'un Festival Satie. Daté : *Paris, le 14 janvier 1926.* — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 10.

Exemplaire remis à Diaghilev, signé *le Comte Ét. de Beaumont.*

« Monsieur le Comte Étienne de Beaumont organise au mois de mai ou de juin prochain un FESTIVAL SATIE au profit du monument Éric Satie. Monsieur de Diaguileff prête gracieusement son concours et celui de sa troupe pour ce festival :

Ce concours consistera à remonter le ballet de *Mercure,* à donner *Parade* et à créer un numéro spécial inédit : *Jack in the box,* musique d'Érik Satie orchestrée par Darius Milhaud.

Pour cette création M. de Beaumont demandera à M. Picasso un décor et des costumes et payera cette commande. Monsieur de Diaguileff prendra à sa charge l'exécution des décors et costumes exécutés suivant le désir exprès du peintre.

L'orchestration de *Jack in the box* sera demandée à M. Darius Milhaud ; cette partition sera livrée à M. de Diaguileff le plus tôt possible pour que la chorégraphie et les répétitions puissent avoir lieu à Monte-Carle.

M. de Diaguileff assurera les frais de toutes sortes qu'entraîneront la mise en scène et les répétitions de *Jack in the box*. La chorégraphie sera payée par M. de Beaumont.

M. de Diaguileff remontera en même temps *Mercure*. Tous les frais qu'entraînera cette reprise seront à sa charge. Monsieur de Beaumont s'engage à lui remettre après le Festival Satie le matériel de cette pièce qui entrera dans son répertoire.

Au cas où M. Massine danserait *Mercure* M. de Beaumont s'entendra avec lui pour la somme supplémentaire que cela entraînerait ; il est entendu que chaque fois que cette pièce paraîtra au répertoire le programme mentionnera qu'elle a été montée une première fois par M. le Comte Ét. de Beaumont. »

419
SATIE (Érik). Copie par Milhaud de la partition pour piano, en vue de son orchestration. Ms. autogr. de Milhaud [1926]. 5 p. 35 × 27 cm. — B.N., Mus., Ms. 17677 (10).

PROV. : Boris Kochno.

Selon P.D. Templier *(E. Satie,* p. 25*), Jack in the box* fut écrit par Satie au printemps de 1899 pour accompagner une pantomime de Depaquit à la Comédie Parisienne (Th. de l'Athénée). En tête du Ms. de Milhaud figure, en effet, cette mention, barrée : *pièce en deux actes de Jules Depaquit.*

420
POULENC (Francis) et MILHAUD (Darius). Photographie, Aix-en-Provence, 1921. Retirage. 21 × 16 cm. — Coll. F. Poulenc.

421
DERAIN (André). Projet de costume : danseur rouge et bleu ; gouache. Non signé ; cachet en b. à dr. : *Atelier André Derain* [1926]. 30,5 × 24 cm. — Bibliothèque littéraire J. Doucet, Ms. 11115 (3).

PROV. : Don de Mme Alice André-Derain.

422
DERAIN (André). Projet de costume ; danseur vert et jaune ; gouache. Non signé ; cachet en b. à dr. : *Atelier André Derain* [1926]. 31 × 23,5 cm. — Bibliothèque littéraire J. Doucet, Ms. 11115 (7).

PROV. : Don de Mme Alice André-Derain.

423
DERAIN (André). Projet de costume ; cavalier avec bottes ; gouache. Non signé ; cachet en b. à dr. : *Atelier André Derain* [1926]. 30 × 24,5 cm. — Bibliothèque littéraire J. Doucet, Ms. 11115 (4).

PROV. : Don de Mme Alice André-Derain.

424
DERAIN (André). Projet de costume ; danseur aux plumes rouges et bleues ; gouache. Non signé ; cachet en b. à dr. : *Atelier André Derain.* [1926]. 32 × 25,5 cm. — Bibliothèque littéraire J. Doucet, Ms. 11115 (13).

PROV. : Don de Mme Alice André-Derain.

LE TRIOMPHE DE NEPTUNE

Pantomime anglaise en 12 tableaux (réduite à 10 tableaux à Paris).
Argument de Sacheverell Sitwell.
Musique de Lord Berners.
Chorégraphie de George Balanchine.
Décor exécuté par le prince A. Schervachidzé d'après des gravures de Cruikshank, Tofts, Honigold, Webb ; costumes de Pedro Pruna ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Londres, Lyceum Th., le 3 décembre 1926, sous la direction de Henri Defosse.
1re représentation à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 27 mai 1927, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Alexandra Danilova *(la Reine des fées),* Lydia Sokolova *(la Déesse),* Serge Lifar *(Tom Tug),* George Balanchine *(le nègre Snowball).*

ARGUMENT

C'est une pantomime anglaise. Sur le pont de Londres, un télescope miraculeux permet d'apercevoir les Pays féeriques. Émerveillé, le matelot Tom Tug décide d'aller explorer ces contrées de rêves. Il fait ses adieux à sa femme, à ses parents, et part pour le Royaume des fées. Neptune lui fait faire naufrage. Mais une déesse bienveillante le sauve de la tempête et il aborde près de la Forêt gelée où les fées des neiges lui font accueil. Pendant ce temps, à Londres, la femme de Tom Tug se console de son absence dans les bras d'un dandy ; et le matelot qui voit peut-être en songe son infidélité, veut la frapper d'un poignard imaginaire. Mais un nègre ivrogne brise le télescope enchanté, et désormais toute communication est rompue avec les Pays féeriques. Le matelot, qui renonce à retourner parmi les humains, épouse la fille du roi des mers et l'on célèbre le Triomphe de Neptune. (P. Lalo, *Comoedia,* 29 mai 1927.)

425
CINQ GRAVURES POPULAIRES ANGLAISES, coloriées, publiées par B. Pollock ; J. Redington à Hoxton ; W. Webb à Londres. 17×21,5 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 115 (n° 7, 9-11, 16).

Les gravures qui inspirèrent les maquettes de décors et de costumes avaient été découvertes par Diaghilev dans des boutiques londoniennes (J. Redington et B. Pollock). L'auteur du livret, S. Sitwell, participa aux recherches : « J'ai passé longtemps au British Museum et j'ai visité Pollock et Webb. J'ai trouvé des choses ravissantes, des scènes, un peu Don Juan, avec une statue équestre d'Harlequin et des clowns miraculeux. Je vous envoie aujourd'hui... une gravure de la boutique Pollock qui est amusante. Je crois qu'il faut corriger un peu les policemen. Ils devront porter des culottes blanches. » (B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 92.)

426
DEUX GRAVURES ANGLAISES, coloriées, avec collages de tissu, publiées à Londres, par Skelt [début XIXe s.]. 23×20 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 116.

Mr. Sutton as Harlequin.
Miss Julian as Maid Marian.

427
Le Prince Alexandre SCHERVACHIDZÉ brossant un décor à Londres (1926 ?) ; photographie. Agrandissement d'après un tirage original. 16×20,5 cm. — B.N., Opéra.

428
PRUNA (Pedro). Trois projets de costumes ; crayon, plume, aquarelle et

gouache. Non signé. [1926]. 24 × 33 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, nos 145, 148, 149).

PROV. : Boris Kochno.

429

429
Serge LIFAR, Enrico CECCHETTI, Lord BERNERS au Lido de Venise, 1926 ; photographie. Agrandissement d'après un tirage en carte postale, Rajar. 8,5 × 13,5 cm. — B.N., Opéra.

Enrico Cecchetti (1850-1928) fait partie des figures légendaires des Ballets russes. Les danseurs de la compagnie parlent tous dans leurs mémoires avec chaleur et respect du « Maestro Cecchetti ». Il fut pour eux un merveilleux professeur et pour Diaghilev un conseiller précieux. Il avait formé, en partie, toutes les étoiles de la première génération les Nijinsky, Pavlova, Spessivtseva, Karsavina, et Diaghilev, qui avait pour lui une profonde admiration, prit l'habitude de lui envoyer les jeunes danseurs dont il voulait faire ses futures étoiles : Léonide Massine, Anton Dolin, Serge Lifar. Il eut, de plus, la tâche de faire, à partir d'éléments de formation et de génération différentes, une compagnie homogène. Massine a tracé de lui ce portrait dans ses mémoires :

« Maestro Cecchetti », un Italien rond et vif, avait maintenant soixante ans. Il s'était fait une réputation internationale comme premier danseur dans les ballets de Luigi-Manzotti *Excelsior* et *Amor* dans les années 1880 et avait alors été engagé au théâtre Marynski (maintenant le Kirov) pour y enseigner aux danseurs russes l'école italienne classique qui découlait du travail du maître de ballet du XVIIIe siècle, Carlo Blasis. Cette école insistait beaucoup sur cet entraînement rigoureux, destiné à maîtriser la technique, et sur le travail du haut du corps, développant les ports de bras, et coordonnant ainsi les positions des bras et de la tête pour travailler les épaulements, grands jetés de toute sorte ; vendredi, batteries et cabrioles ; samedi coupés. » (Léonide Massine, *My life in ballet,* p. 54-55.)

LA CHATTE

Ballet en 1 acte de Sobeka (B. Kochno), d'après un mythe d'Ésope.
Musique d'Henri Sauguet.
Chorégraphie de George Balanchine.
Architecture et sculptures construites par Naum Gabo et Antoine Pevsner ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Monte-Carlo, le 30 avril 1927, sous la direction de Marc-César Scotto.
1re à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 27 mai 1927, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Olga Spessivtseva, Alice Nikitina *(la Chatte),* Serge Lifar *(le Jeune homme).*

ARGUMENT

Amoureux d'une chatte, un jeune homme délaisse ses camarades et, dans une prière quotidienne, supplie Aphrodite de transformer l'animal qu'il aime pour pouvoir lui exprimer sa tendresse.

La déesse, touchée, accepte et la chatte devient une jeune fille, bientôt séduite par la grâce amoureuse du garçon.

Mais, pendant les ébats des deux amants, Aphrodite voulant éprouver l'amour de la métamorphosée, envoie pour la tenter une souris qui traverse la chambre nuptiale. La jeune fille l'aperçoit et abandonne son amant pour la poursuivre.

La déesse la fait alors revenir à son premier état sous les yeux éplorés du jeune homme.

C'est d'abord à Paul Éluard que Henri Sauguet avait songé pour l'élabora-

tion du livret de *La Chatte*. Mais dans une lettre adressée à Diaghilev le 12 novembre 1926, le musicien écrit :

« Abandonnant la trop dangereuse idée d'une collaboration avec Paul Éluard, qu'il eut certainement refusée, c'est à René Crevel que j'ai parlé de notre projet de ballet » (Fonds Kochno, pièce 88).

Finalement Diaghilev fixa son choix sur une fable d'Ésope, *la Femme métamorphosée en chatte,* et c'est Boris Kochno qui signa le livret, sous le pseudonyme de Sobeka « S pour Sauguet, B pour Balanchine et K pour Kochno ».

Sauguet souhaitait que les décors soient confiés à l'un de ses amis, Christian Bérard, mais sans le prévenir, Diaghilev s'adressa à Gabo et Pevsner, deux sculpteurs russes qui composèrent un audacieux décor de verre, d'aspect très futuriste.

La création eut lieu à Monte-Carlo, avec Olga Spessivtseva et Serge Lifar. Mais à la veille de la présentation à Paris, Spessivtseva accidentée, fut remplacée par Alice Nikitina qui apprit son rôle en un jour.

430
SAUGUET (Henri). Autoportrait ; plume. Signé en b. : *Henri Sauguet*. 19,5 × 15 cm. — M. Thierry Bodin.

431
MARCOUSSIS (Louis). Portrait d'Henri Sauguet (L.D. 128) ; crayon. Non signé [ca 1933]. 0,32 × 0,23 cm. — Paris, Musée d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, AM 3259 D.

PROV. : acquis de Mme Marcoussis, 1964.

432
PHOTOGRAPHIE DU DÉCOR MONTÉ. Tirage original H. Manuel. 17 × 23 cm. — B.N., Opéra.

433
GABO (Naum). 4 projets de costumes ; crayon sur papier millimétré. Non signé [1927]. 28 × 22 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 30-33).
PROV. : Boris Kochno.

434
Olga SPESSIVTSEVA *(la Chatte)* et Serge LIFAR *(le Jeune homme)* ; photographie. Signé *G.I. Manuel frères*. Tirage original. 27 × 20 cm. — B.N., Opéra.

PAS D'ACIER

Ballet en 2 tableaux de Serge Prokofiev et Georges Yakoulov.
Musique de Serge Prokofiev.
Chorégraphie de Léonide Massine ; constructions et costumes de Georges Yakoulov ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 7 juin 1927, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Lubov Tchernicheva, Alexandra Danilova, Léonide Massine, Serge Lifar, Léon Woïdzikovsky.

ARGUMENT

« C'est un ballet soviétique dans cette double acception qu'il s'inspire du pittoresque des mœurs révolutionnaires et qu'il est mis en scène selon les procédés en vogue en U.R.S.S. Le scénario se divise en deux parties inégales. La première, suite d'entrées alignées sans transition, emprunte la forme de la revue de fin d'année... [Elle évoque la désagrégation de l'ancien régime, avec ses discours, ses meetings, ses trafiquants] ; la deuxième, plus cohérente, est une apothéose du travail industriel [Elle est dédiée au nouveau régime socialiste]. » A. Levinson.

Boris Kochno nous apprend que c'est le théâtre Kamerny, de Taïrov qui, au cours de sa saison à Paris en 1923, révéla à Diaghilev les tendances théâtrales de l'U.R.S.S. Les décors d'Exter et de Yakoulov l'enthousiasmèrent et il décida de monter à son tour un « Ballet soviétique » avec le concours de Prokofiev et de Yakoulov. En 1925, lors d'un séjour de Yakoulov à Paris, le projet commença à prendre forme. L'œuvre fut d'abord baptisée *Ursignol,* contraction de deux mots U.R.S.S. et *Rossignol,* l'opéra de Stravinsky.

Parmi les nombreux documents contenus dans le fonds Kochno — lettres de Yakoulov, Prokofiev, scénario complet du ballet — permettant de suivre la genèse de cette œuvre complexe, on retiendra cette lettre de Prokofiev à Diaghilev, datée du 16 août 1925 :

« Il me semble que nous avons réussi à inventer exactement ce qu'il fallait : c'est apolitique, caractéristique de l'époque (l'Amour à l'usine), les rôles des héros sont mis en relief, comme vous le vouliez, et enfin dans le final, toute l'usine, marteaux y compris, est mise en mouvement, accompagnant la danse des deux principaux personnages. J'ai déjà composé une bonne quantité de musique russe, souvent fort enlevée, presque tout le temps diatonique, sur les touches blanches. En somme une musique blanche pour un ballet rouge. »

En dépit de la proposition de Yakoulov de confier la régie à Larionov, Diaghilev aurait aimé s'assurer le concours d'un soviétique, mais les démarches auprès de Taïrov, de Meyerhold ou même de Goleizovsky échouèrent. Finalement, Diaghilev décida de confier la mise en scène et la chorégraphie à Massine.

435

YAKOULOV (Georges). Projet de décor ; crayon et gouache, sur papier brun. Non signé [ca 1927]. 15 × 23,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 131).

PROV. : B. Kochno.

436

YAKOULOV (Georges). Schémas indiquant les caractéristiques des mouvements de personnages pour le prologue ; encre sur papier. Daté à la fin *2-VIII-25*. 2 ff. 21 × 27 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno.

Indications (en russe) :

Marche des ombres chinoises :

1. Les matelots; 2. Marchands de bonbons et de cigarettes; 3. L'orateur; 4. Dames effrayées; 5. Commissaires; 6. Trafiquants; 7. Bandits.

Ces personnages étaient projetés sur un écran placé au premier plan. Des jeux de lumière permettaient d'allonger ou de raccourcir les ombres, donnant un maximum d'expressivité.

437

YAKOULOV (Georges). Maquette montée pour l'acte I : la Gare ; photographie. 22,5 × 28 cm. — B.N., Opéra.

438
YAKOULOV (Georges). Étude de mouvements pour l'acte I : la Gare; crayon sur papier. Non signé. [1927]. 27×21 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 135).

PROV. : B. Kochno.

La Gare avec quatre plates-formes, des câbles et des échelles ; 2 plans de filets métalliques.

Annotations (en russe) :

En bas : *Le principe général de la construction du décor, c'est le système de cylindres rotatifs. Les mouvements des danseurs seront accompagnés du mouvement des parties du décor, pour qu'il y ait l'impression de travaux utiles, et non de mouvements abstraits de ballet.*

439
YAKOULOV (Georges). Scène d'ensemble de l'acte I : Arrivée du train; crayon chimique sur papier. Non signé. [1927]. 21×27 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 132).

PROV. : B. Kochno.

Annotations (en russe) :

1. *Arrivée du train. Danse des roues de la locomotive et des bielles formées par le mouvement des bras et des jambes.*
2. *Les trafiquants du marché noir s'éparpillent comme des petits pois.*
3. *La foule se précipitant à leur rencontre.*

440
YAKOULOV (Georges). Final ou Travaux de l'usine; crayon chimique sur papier. Non signé. [ca 1925]. 21×27 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 133).

PROV. : B. Kochno.

Annotations (en russe) :

1. *Danse avec pédales.*
2. *Danse vers la roue mettant en mouvement le décor.*
3. *Danse avec... [illis.]*
4. *Ascension sur le poteau et l'échelle.*
5. *Coup de marteau.*
6. *N'est pas précisé sur la maquette, car sera sur la 2e plate-forme. Danse... mettant en mouvement le décor.*

441
YAKOULOV (Georges). Étude de mouvement de l'acte II et du final ; crayon sur papier. Non signé. [1927]. 27×21 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 134).

PROV. : B. Kochno.

Annotations (en russe) :

La construction du décor se compose de 4 parties :

I. Immobile, nécessaire pour les évolutions des danseurs, machine-outil fixée au sol.

II. Factice (machine-outil avec pédale), escaliers à petites marches, amovibles, sur roues.

III. Roues sur cylindres, descendant des cintres.

IV. Appareils d'éclairage factices, descendant des cintres.

Par souci d'économie, les appareils amovibles ne serviront qu'à une partie de l'action. Leur nombre sera réduit au minimum. « Entr'acte », reconstruction du décor (Tempo convenant à une marche militaire).

A g., *les roues en rotation s'enflamment.*

A dr., *les pompiers et l'homme aux pompes. Final. Danse avec les pédales.*

442
YAKOULOV (Georges). Projet de costume féminin ; crayon sur papier brun. Non signé. [ca 1925]. 23,5 × 15 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 137).
PROV. : B. Kochno.

443
Léonide MASSINE tenant une masse et Alexandra DANILOVA dans *le Pas d'acier;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original de Sasha, Londres. 24 × 18,5 cm. — B.N., Opéra.

444
Lubov TCHERNICHEVA et Serge LIFAR dans *le Pas d'acier;* photographie. Agrandissement d'après un tirage original, Daily Mail, Londres, 21 × 15,5 cm. — B.N., Opéra.

ODE

Spectacle en 2 actes, pour chœur, 2 voix soli et orchestre symphonique.
Livret de Boris Kochno.
Musique de Nicolas Nabokov sur un texte de Mikhail Lomonosov.
Chorégraphie de Léonide Massine.
Mise en scène et décors de Pavel Tchelitchev en collaboration avec Pierre Charbonnier.
Costumes exécutés sous la direction de Mme A. Youkine ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 6 juin 1928, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux interprètes : Ira Belianina *(La Nature),* Serge Lifar *(l'Élève),* Léonide Massine, Felia Doubrovska, Constantin Tcherkass.
Chœurs russes de D. Aristov.

ARGUMENT

La Nature descend de son piédestal, répond aux questions de son élève et lui montre différents phénomènes célestes et terrestres. Ne se contentant pas de ce qu'il a vu, l'élève prie la Nature de lui montrer sa fête : l'Aurore boréale. La Nature cède à cette prière... Séduit par la beauté de la fête, l'élève se précipite, y entre, et par sa présence détruit la vision de l'Aurore boréale. La Nature redevient une statue.

Prokofiev amena Diaghilev à un concert de la Société Musicale Indépendante, pendant l'hiver 1925, au cours duquel on joua une suite de chansons de Nabokov. Le concert fut un désastre, mais, à la sortie, Diaghilev invita le compositeur à venir lui montrer ses dernières œuvres. Nabokov lui présenta des extraits d'une cantate qui fut produite sous la forme du ballet-oratorio *Ode*.

« Le sujet du ballet était extrait d'un poème — une Ode à la Majesté de Dieu à l'occasion de l'Apparition des Grandes Lumières du Nord » — du poète de cour et physicien du XVIIIe siècle Mikhaïl LOMONOSOV (connu en Russie comme le « père de la science russe »). C'est un exemple fameux de la poésie de cour didactique russe et « encyclopédiste », inspirée d'œuvres françaises et allemandes. Ecrite en russe archaïque et flamboyant de cette époque, elle représente une allégorie à peine dissimulée sur le couronnement de l'Impératrice Elizabeth — l'Aurore Boréale du poème.

Diaghilev, bien sûr, connaissait le poème et aimait ses métaphores curieusement baroques et sa langue sonore (bien que normalement la poésie le laissât indifférent) ; mais ce qui lui plaisait surtout c'était la référence à l'Impératrice Elizabeth. Selon certains bruits (dont il pouvait bien être lui-même l'auteur), Diaghilev était, par sa mère, un descendant d'Elizabeth — un arrière-arrière petit-fils d'un des enfants naturels de l'Impératrice. Il était flatté de cette parenté illicite avec la maison impériale de Russie, qui en faisait un descendant direct de Pierre Le Grand, et lui donnait une sorte de halo « morganatique ». Le ballet eut une préparation difficile. Diaghilev s'en désintéressa, puis, au tout dernier moment prit les choses en main :

« A partir de ce moment là, *lui* donna les ordres, *lui* décida et assuma les responsabilités. Il était partout, son énergie était inépuisable. Il courut chez le préfet de police pour qu'il fermât les yeux sur la décision du service de sécurité qui interdisait l'utilisation des éclairages au néon sur le plateau dont Tchelitchev voulait se servir pour la dernière scène du ballet (les lumières au néon étaient alors une nouveauté encore considérée comme dangereuse). Il supervisa la teinture, la coupe et la fabrication des costumes. Il fut présent à toutes les répétitions d'orchestre et de chœurs et obligea le chef Désormière, les solistes et les chœurs à recommencer certains passages jusqu'à ce que tout fut coordonné avec la chorégraphie et avec les éclairages de la scénographie de Tchelitchev.

Il encouragea les machinistes traînards du théâtre Sarah-Bernhardt avec des pots de vin et des flatteries. Il nous aida tous à peindre les accessoires et les décors. » (Nicolas Nabokov, *Old friends and new music,* p. 98.)

445
TCHELITCHEV (Pavel). Rideau de fond : « La Spere » [Sphère] ; gouache sur papier d'emballage bleu. Non signé. [1928]. 20×23 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra n° 125).

PROV. : B. Kochno.

446
TCHELITCHEV (Pavel). Étude préparatoire. Homme debout ; encre, encre de chine. Signé en b. à dr. : *P. Tchelitchev.* [1927]. 25,5×20,5 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra n° 122).

PROV. : B. Kochno.

447
TCHELITCHEV (Pavel). Étude préparatoire. Homme assis, profil gauche ; crayon, encre, encre de chine et gouache. Non signé, daté en b. à dr. : *1927.* 42×26 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra n° 121).

PROV. : B. Kochno.

En bas à droite, inscription en russe, au crayon : *Pour mon cher Boris, de Pavlik.*

448
TCHELITCHEV (Pavel). 2 attitudes ; encre sur papier. Non signé. [1928]. 27×21 cm (chaque). — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 123-124).

PROV. : B. Kochno.

— Homme avec mesures.
— Homme avec un filet.

449
TCHELITCHEV (Pavel). Indications pour la mise en scène ; encre et crayon

sur papier. Non signé. [1928]. 12 × 21,3 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra n° 126).

PROV. : B. Kochno.

450
Léon WOIDZIKOVSKY, Richard MORANSKY, Mezelslaw BOROVSKY dans *Ode ;* photographie de scène. Agrandissement d'après un tirage original de Pierre Younitzky, Paris. 22 × 16 cm. — B.N., Opéra.

APOLLON MUSAGÈTE

Ballet en 2 tableaux.
Musique d'Igor Stravinsky.
Décor et costumes d'André Bauchant.
Chorégraphie de George Balanchine.
Décor exécuté par le Prince A. Schervachidzé ; costumes exécutés sous la direction de Mme A. Youkine ; régie de Serge Grigoriev.
1re à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 12 juin 1928, sous la direction d'Igor Stravinsky.
Principaux danseurs : Serge Lifar *(Apollon),* Alice Nikitina *(Terpsichore),* Lubov Tchernicheva *(Calliope),* Felia Doubrovska *(Polymnie).*

ARGUMENT

Apollon Musagète est une pièce sans intrigue. C'est un ballet dont l'action chorégraphique se déroule sur le thème : Apollon Musagète, chef des muses inspirant à chacune d'elle leur art.

Le ballet commence par un court prologue représentant la naissance d'Apollon. L'enfantement saisit Leto. Elle jette ses bras autour d'un arbre, elle appuie ses genoux sur un tendre gazon et l'enfant bondit à la lumière. Deux déesses accourent pour saluer Apollon, lui donnent pour langes un voile blanc et une ceinture d'or. Elles lui présentent le nectar et l'ambroisie et l'emmènent vers l'Olympe. Fin du prologue ; nouveau décor : Apollon reste seul, il danse (Variation). A la fin de sa danse apparaissent Calliope, Polymnie et Terpsichore : Apollon confère à chacune d'elle un don (Pas d'action). Ainsi Calliope devient muse de la Poésie, Polymnie, de la Mimique et Terpsichore celle de la Danse. Elles lui présentent tour à tour chacune son art (Variations). Apollon les accueille par une danse en honneur de ces arts nés (Variation). Terpsichore unissant la Poésie à la Mimique trouve la place d'honneur à côté du Musagète (Pas de deux). Les autres muses se joignent à Apollon et Terpsichore en une danse les groupant ainsi toutes trois autour de leur chef (Coda). Ces scènes allégoriques se terminent par une Apothéose où Apollon conduit les muses, Terpsichore en tête, au Parnasse qui sera désormais leur demeure.

En 1927 Stravinsky reçut une commande de l'Elizabeth Sprague Coolidge Foundation pour un ballet comprenant seulement six danseurs et ne devant pas excéder une demi-heure. La partition fut écrite à Nice en six mois : « Je pouvais réaliser une idée qui me tenait depuis longtemps, celle de composer un ballet sur quelques moments ou épisodes de la mythologie grecque dont la plasticité serait rendue sous une forme transfigurée par la danse dite classique. Je m'arrêtai au thème d'Apollon Musagète, c'est-à-dire du chef des muses inspirant à chacune d'elles leur art. Je réduisis à trois leur nombre en choisissant, parmi elles, Calliope, Polymnie et Terpsichore, comme les plus représentatives de l'art chorégraphique. » (I. Stravinsky, *Chroniques,* II, pp. 100-101.) L'admiration de Stravinsky pour la beauté linéaire de la danse classique, le décida à écrire un *ballet blanc.* « J'y trouvai une merveilleuse fraîcheur produite par l'absence de tout agrément polychrome et

de toute surcharge. Ces qualités m'incitèrent à composer une musique qui présenterait un caractère analogue. A cette fin, l'écriture diatonique me parut la plus appropriée, et la sobriété de ce style détermina mon point de vue sur l'ensemble instrumental dont j'allais me servir... Comment rendrait-on mieux le dessin dépouillé de la danse classique que par le flux de la mélodie se déversant dans le chant soutenu des cordes ! » *(Op. cit.,* p. 105.*)* Le ballet fut créé à Washington le 27 avril, dans une chorégraphie d'Adolphe Bolm. Stravinsky ne put y assister, mais ce fut lui qui dirigea la première à Paris, après quatre répétitions. L'œuvre fut très bien accueillie.

« George Balanchine avait réglé les danses précisément comme je l'avais voulu, c'est-à-dire dans l'esprit de l'école classique. A ce point de vue, ce fut une complète réussite et, en fait, la première tentative de régénérer la danse académique dans une œuvre actuelle composée à cet effet. Balanchine (...) avait trouvé pour la chorégraphie d'*Apollon* des groupes, des mouvements, des lignes d'une grande noblesse et d'une plastique élégante inspirée par la beauté des formes classiques (...). Mais où ma satisfaction n'était pas complète et où je ne partageais pas entièrement la manière de voir de Diaghilev, c'était dans la partie décorative, les costumes y compris. Ainsi que je l'ai dit, ce spectacle se présentait à mon imagination comme un ballet en tutus blancs dans un paysage théâtral, sobre et conventionnel, d'où tout agrément fantaisiste serait exclu, car il aurait déformé ma conception primitive. Mais Diaghilev, craignant l'extrême simplicité de mon idée et toujours à l'affût de l'inédit, voulut corser le côté spectacle en confiant décors et costumes à un peintre de province, peu connu du public parisien, André Bauchant. » *(Op. cit.,* pp. 120-122.*)* En outre, Stravinsky refusa fermement d'effectuer des coupures ou de supprimer la variation pour Terpsichore, ce que Diaghilev fit néanmoins pour deux représentations.

« C'est dans *Apollon Musagète* que Balanchine a atteint la maturité de son style chorégraphique... L'importance d'*Apollon Musagète* dans l'histoire du ballet est primordiale, c'est le chaînon entre les Anciens et les Modernes : *Apollon Musagète* introduit dans le ballet, à cette époque, un esprit de classicisme traditionnel, absent depuis les dernières œuvres de Petipa, presque trente ans auparavant.

Il démontra que la tradition n'est pas seulement un point d'encrage auquel on revient après des déviations excentriques, mais la base même, le soutien de l'artiste, qui lui permet de construire en toute sécurité, sur ce point d'appui, des éléments qui peuvent paraître au premier abord, révolutionnaires, laids et nouveaux. Au début, ces innovations surprirent beaucoup de gens, mais elles étaient une expression si logique de la ligne pure des Saint-Léon, Petipa et Ivanov qu'elles furent presque immédiatement absorbées dans la tradition du métier... » (Lincoln Kirstein, *Balanchine, complete book of ballet.*)

451
George BALANCHINE ; photographie. Tirage original Erlanger de Rosen [ca 1930]. 22,5 × 16,5 cm. — B.N., Opéra, A.I.D.

Né en 1904 à Saint-Pétersbourg, George Balanchivadzé, fils d'un compositeur Géorgien, fit ses études à l'École Impériale de Ballet, dont il sortit en 1921. Il reçut une formation musicale très poussée au Conservatoire de Musique, alors dirigé par Glazounov. Engagé au théâtre Marie, il s'intéresse très rapidement à la chorégraphie et forme une petite compagnie qui organise en 1923 « les Soirées du jeune ballet », à Petrograd.

Balanchine parvient à quitter la Russie en 1924 avec Alexandra Danilova et Tamara Geva pour faire une tournée en Allemagne. Ils donnent ensuite une représentation à Paris et Diaghilev les engage tous les trois dans les Ballets russes. Balanchine crée de nombreuses chorégraphies, dont les plus célèbres restent *La Chatte* (1927), *Apollon Musagète* (1928) qui inaugure sa collaboration avec Stravinsky, et *le Fils prodigue* (1929).

452
APOLLON (Serge Lifar) ET LES MUSES ; photographie de scène. Tirage original. 15,5 × 20 cm. — B.N., Opéra.

453
Alice NIKITINA dans le rôle de Terpsichore ; photographie S. Georges, Londres. Tirage original. 27,5 × 21 cm. — B.N., Opéra.

454
TCHELITCHEV (Pavel). Portrait de Serge Lifar ; aquarelle signée en b. à dr. : *P. Tchelitchev.* [1928]. 63 × 50 cm. — M. J. de Beistegui (dépôt au Musée de l'Opéra, n° 128).

PROV. : B. Kochno.

Né en 1905, à Kiev (Russie), Serge Lifar, après des études secondaires, fait des études musicales au Conservatoire de Musique de Kiev et des études de danse à l'École d'État. Il prend des cours avec Bronislava Nijinska qui l'envoie, avec quelques-uns de ses camarades à Diaghilev. Il est engagé à Paris (1923) dans les Ballets russes. Il y parfait sa technique sous la direction d'Enrico Cecchetti et dès janvier 1924, se fait remarquer dans le divertissement du *Médecin malgré lui;* il danse bientôt les premiers rôles, assurant de nombreuses créations, entre autres, celles des ballets de Balanchine, *le Fils prodigue* et *Apollon Musagète.* Son premier essai chorégraphique est pour la reprise de *Renard* (dernière saison des Ballets russes). Il est présent à Venise lors de la mort de Serge Diaghilev.

LE BAL

Ballet en 2 tableaux de Boris Kochno, d'après une nouvelle de Vladimir Sologoub.
Musique de Vittorio Rieti.
Chorégraphie de George Balanchine.
Décors et costumes de Giorgio de Chirico ; régie de Serge Grigoriev.
Créé à Monte-Carlo, le 9 mai 1929, sous la direction de Marc-César Scotto.
1re à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 28 mai 1929, sous la direction de Roger Désormière.
Principaux danseurs : Alexandra Danilova *(la Dame),* Felia Doubrovska, George Balanchine, Anton Dolin *(le Jeune homme),* Serge Lifar, André Dobrov *(l'Astrologue).*

ARGUMENT

I. Prologue

Dans la foule des invités du bal, un jeune homme, frappé par la beauté d'une dame accompagnée par un vieil astrologue, suit le couple.

II. Le Bal

Au milieu de la reprise du bal, le jeune homme entre en scène, à la recherche de la dame qu'il a perdue dans la foule.

Apparition de la dame portant un masque que le jeune homme la supplie d'enlever. La dame consent et découvre au jeune homme, terrifié, un visage de vieillarde. A son tour, la dame poursuit le jeune homme.

Départ général des invités. Le jeune homme reste seul dans la salle vide. Au moment où il cherche la sortie, rentre la dame ayant remis son masque et accompagnée de l'astrologue. A la grande surprise du jeune homme la dame enlève son masque : elle apparaît vieille; mais d'un geste définitif, elle ôte ce qui n'était qu'un second masque. L'astrologue à son tour enlève son déguisement et apparaît comme un beau jeune homme. Il prend la dame par le bras et le couple sort, tandis que le jeune homme s'évanouit.

Le vrai sujet est ailleurs. Sous le prétexte d'un bal costumé, c'est l'architecture de Chirico qui entre en danse :

« L'art de ce peintre italien, que certains partisans saluent d'ores et déjà comme le chef désigné d'une réaction latine, pratique un art volontaire et cérébral qui est surtout une opération de l'intelligence. Aucune brume n'estompe la surface asséchée de ses toiles, où l'allégorie se substitue à la vision directe. Dans des espaces dont l'air semble avoir été pompé et tout frémissement de vie organique banni, ce calculateur dispose volontiers des éléments d'architecture, et de statuaire classiques, fûts de colonnes cannelées, moulages, blafards Pégases à la crinière crayeuse qui tiennent compagnie à des mannequins à têtes de cuir. Comment mettre en branle tous ces « esprits purs » coulés en plâtres ?... Le scénariste imagine le subterfuge ingénieux d'un bal costumé qui aurait pour sujet l'architecture. Cela permet aux personnages de se couvrir de chapiteaux en guise de haut de forme, de se coiffer de chevelures blanches à boucles de stuc, d'arborer à leurs vêtements toute une panoplie de détails décoratifs. Dans une salle couleur de sable à plafond gris, les masques évoluent par saccades, mal réveillés de leur sommeil de pierre, comme cinquante statues du commandeur... » (A. Levinson, *Comoedia,* 30 mai 1929.)

455
PHOTOGRAPHIES DE SCÈNE : décor de Chirico. 2 tirages originaux. 21,5 × 27 cm. — B.N., Opéra.

456
MARCOUSSIS (Louis). Portrait d'Igor Markévitch (L.D. 131) ; mine de plomb. Non signé. [ca 1933]. 31,3 × 21,8 cm. — Mme Malène Marcoussis.

PROV. : héritage de Marcoussis.

Comme il l'avait fait pour Nijinsky et Massine, Diaghilev tenta de « lancer » sa dernière découverte : un pianiste et compositeur russe âgé de 17 ans, Igor Markévitch. Élève de Rieti et de Nadia Boulanger, Markévitch eut ainsi l'occasion redoutable de se produire à Covent Garden, le 15 juillet 1929, entre deux ballets, dans son propre concerto pour piano, dirigé par Désormière. Hélas le compositeur-interprète ne recueillit guère que des applaudissements polis (selon Grigoriev). Cet échec assombrit les derniers mois de la vie de Diaghilev qui songeait néanmoins à commander de nouvelles musiques de ballets à Paul Hindemith et Markévitch. Celui-ci devait, par la suite, faire la brillante carrière de chef d'orchestre que l'on sait.

LE FILS PRODIGUE

Scènes en 3 tableaux de Boris Kochno.
Musique de Serge Prokofiev.
Décors et costumes de Georges Rouault.
Chorégraphie de George Balanchine.
Décors exécutés par le prince A. Schervachidzé ; costumes exécutés par Mme V. Soudeïkine.
Créé à Paris, Th. Sarah-Bernhardt, le 21 mai 1929, sous la direction de Serge Prokofiev.
Principaux interprètes : Serge Lifar *(le Fils Prodigue),* Michel Fedorov *(le Père),* Felia Doubrovska *(la Séductrice),* Anton Dolin et Léon Woïdzikovsky *(les confidents du Fils prodigue).*

ARGUMENT

I

I. Le Fils Prodigue quitte la maison paternelle, accompagné par ses deux confidents.

II

II. Le Fils Prodigue rencontre ses amis et prend part à leur festin.
III. Entrée et danse de la Séductrice qui prend place à côté du Fils Prodigue.
IV. Les Confidents du Fils Prodigue divertissent les convives.
V. Le Fils Prodigue danse avec la Séductrice.
VI. La Séductrice et les Amis du Fils Prodigue le forcent à boire.
VII. Les Confidents, les Amis et la Séductrice dépouillent le Fils Prodigue endormi et s'enfuient.
VIII. Réveil et lamentations du Fils Prodigue.
IX. Promenade de la Séductrice, des Confidents et des Amis du Fils Prodigue, chargés de ses dépouilles.

III

X. Retour du Fils Prodigue repentant dans la maison paternelle.

« La dernière année d'existence des Ballets fut marquée par un abandon de ce qu'on peut appeler le ballet de type *divertissement* et un retour au ballet dramatique et de caractère. Un changement que j'attendais depuis des années. A quoi était due cette évolution, il est difficile de le dire. Peut-être au fait que plus Diaghilev se désintéressait du ballet, plus Kochno était laissé à sa propre initiative (...). L'intérêt de la soirée était centré sur *le Fils prodigue* (...). Le décor était de Georges Rouault et était extrêmement frappant et efficace. La partition de Prokofiev fut la meilleure de celles qu'il écrivit pour nous. Les danseurs également interprétèrent tous leurs rôles excellemment, en particulier Lifar dans le Fils prodigue et Doubrovska dans.la Séductrice (...). *Le Fils prodigue* fut accueilli à Paris avec un grand enthousiasme et Diaghilev fut hautement loué pour cette production. » (S. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet,* p. 254-57.)

Dans un texte peu connu, Rouault s'exprime sur sa conception du décor de théâtre : « ... Les décors du *Fils prodigue* ne sont qu'un essai, bien timide encore. Sans prétendre rétorquer ce qui me fut reproché : d'abord d'aimer les matières rares et de ne pas savoir me servir du pochoir et sans me croire capable non plus de restaurer le Parthénon ou de reconstruire des cathédrales, je prétends d'abord qu'un théâtre n'est ni un zeppelin, ni une mécanique extraordinaire et compliquée. C'est une scène (côté cour et côté jardin), au besoin avec un écriteau pour le dire, où l'on joue des « pièces » qui peuvent avoir tout de même et avant tout un intérêt spirituel, ou plastique par la danse...

Le théâtre Sarah-Bernhardt n'a qu'une dizaine de mètres de scène. Les grandes figures du rideau au premier plan en demanderaient le double à cause de leur caractère un peu monumental. Malgré qu'on ait pu dire à Diaghilev que j'étais fait pour décorer des boîtes à bonbons, je manque de place ici pour me développer et mes formes lancées dans l'espace ne sont qu'une esquisse pour une scène que je voudrais double de celle-ci (...). Je répète encore, en toute simplicité, qu'ici je ne suis qu'un collaborateur. M. Prokofiev est le musicien. C'est lui qu'il faut entendre, sans trop fermer les yeux tout de même, devant mes essais imparfaits et en ce siècle carnassier qui ne se dit pas humain à moitié :

Parfois se souvenir
Que l'oiseau blessé
Rentre en son nid douillet
Quand il peut y attendre. »

(Georges Rouault, dans *L'Intransigeant,* 28-5-1929.)

457
Serge PROKOFIEV à Monte-Carlo, 1929 ; photographie. Agrandissement d'après un retirage. 17,5 × 12,5 cm. — B.N., Opéra.

458
ROUAULT (Georges). Danseuse. Étude pour les Ballets russes ; encre de chine, gouache et pastel sur papier. Non signé. [1929]. 27 × 21 cm. — Coll. particulière, Paris.

459
ROUAULT (Georges). Danseur. Étude sur les Ballets russes ; encre, pastel et gouache sur papier. Non signé. [1929]. 27 × 22 cm. — Coll. particulière, Paris.

460
ROUAULT (Georges). Danseuse au bras levé. Étude sur les Ballets russes ; encre, pastel et peinture à l'essence, sur papier. Non signé. [1929]. 27 × 20 cm. — Coll. particulière, Paris.

461
PHOTOGRAPHIE DE SCÈNE : Felia Doubrovska (la Séductrice) et un groupe de danseurs. Agrandissement d'après un tirage (carte postale) de Lipnitzki, Paris. 9 × 14 cm. — B.N., Opéra.

462
Serge LIFAR (le Fils prodigue) et Felia DOUBROVSKA (la Séductrice) ; photographie. Tirage original. Signé : G.H.H. Studio vogue, Paris. 21 × 15,5 cm. — B.N., Opéra.

463
COCTEAU (Jean). *Le Mystère Laïc*. Essai d'étude indirecte avec 5 dessins de Giorgio de Chirico. Paris, éditions des Quatre Chemins, 1928. 19,5 cm. — B.N., Opéra, fonds Kochno, pièce 150

Dédicace de Jean Cocteau à Boris Kochno. Dessin original à la plume de Chirico : *le Retour du fils prodigue*. Signé à dr. : *G. de Chirico*.

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Les Ballets russes de Serge de Diaghilev. 1909-1929. Strasbourg, Ancienne douane, 1969 (par V. Beyer).

Hommage à Diaghilev. Collections Boris Kochno et Serge Lifar, Musée Galliera, Paris, 1972.

Les Ballets russes de Diaghilev. 1909-1929, Paris, Centre culturel du Marais, 1978.

BRUNET (Michel), *Ballets russes de Serge de Diaghilev. 1909-1929 et quelques souvenirs sur Erik Satie,* Théâtre des Champs-Élysées, Paris, 1966.

BUCKLE (Richard), *The Diaghilev Exhibition,* Edinburg Festival, College of Art, 1954.

LIFAR (Serge), *éd., Ballets russes de Diaghilev. Exposition au Musée des Arts décoratifs,* Paris, 1939.

MILHAU (Denis), *Picasso et le théâtre. Exposition au Musée des Augustins, 22 juin-15 sept. 1965,* Toulouse, 1965.

II. OUVRAGES GÉNÉRAUX

BEAUMONT (Cyril W.), *Impressions of the Russian Ballet,* Londres, 1918-1921. 12 vol.

BEAUMONT (Cyril W.), *The Diaghilev Ballet in London, a personnal record,* Londres, Putman, 1945.

BENOIS (Alexandre), *Reminiscences of the Russian Ballet,* Londres, Putman, 1947.

BUCKLE (Richard), *Diaghilev,* Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1979.

GONTCHAROVA (Nathalia), LARIONOV (Michel) et WORMS (Pierre), *Les Ballets russes et la décoration théâtrale,* Belvès, 1955 (nouvelle édition).

GRIGORIEV (Serge), *The Diaghilev Ballet, 1909-1929,* Londres, Constable, 1953.

HASKELL (Arnold), *Diaghileff, his artistic and private life,* in a collaboration with Walter Nouvel, Londres, V. Gollancz, 1947.

KOCHNO (Boris), *Diaghilev et les Ballets russes,* Paris, Fayard, 1973.

LIEVEN (Prince Peter), *The Birth of Ballets russes,* Londres, G. Allen and Unwin, 1936.

LIFAR (Serge), *Serge de Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende,* Préface par J.L. Vaudoyer, Monaco, Ed. du Rocher, 1954

LIFAR (Serge), *Histoire du Ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours,* Paris, Nagel, 1950.

MACDONALD (Nesta), *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929,* Londres, London Dance Books, New York, Dance Horizons, 1975.

MICHEL (Michel-Georges), *Ballets russes. Histoire anecdotique,* Paris, 1923.

PERCIVAL (John), *The world of Diaghilev,* London, Studio Vista, 1971.

PROPERT (W.A.), *The Russian Ballet in Western Europe, 1909-1920,* with a Chapter on the music by Eugene Goossens, Londres, John Lane, 1921.

PROPERT (W.A.), *The Russian Ballet, 1921-1929,* with a preface by Jacques-Emile Blanche, London, John Lane, 1931.

SVETLOV (Valerian), *Le Ballet contemporain,* Paris, H. de Brunhoff, 1912.

III. MÉMOIRES ET SOUVENIRS

COCTEAU (Jean), *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique,* Paris, Ed. de la Sirène, 1918.

DOLIN (Anton), *Divertissement,* London, Sampson Low, s.d.

DUKE (Vernon), *Passport to Paris,* Boston, Little, Brown & Cie, 1955.

FOKINE (Michel), *Memoirs of a Ballet Master,* translated by Vitale Fokine, ed. by Anatole Chujoy, Boston, Little, Brown & Cie, 1961.

KARSAVINA (Tamara), *Les Souvenirs de Tamara Karsavina. Ballets russes.* Traduction de Denyse Clarovin. Avant-propos de Jean-Louis Vaudoyer, Paris, Plon, 1931.

LIFAR (Serge), *A l'aube de mon destin. Chez Diaghilev. Sept ans aux Ballets russes,* Paris, Albin Michel, 1949.

MASSINE (Léonide), *My life in Ballet,* ed. by Phyllis Hartnal and Robert Rubens, Londres, Macmillan, 1968.

NIJINSKY (Vaslav), *Journal,* Paris, Gallimard, 3e éd., 1953.

SERT (Misia), *Misia,* Paris, Gallimard, 3e éd., 1952.

SOKOLOVA (Lydia), *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova,* ed. by Richard Buckle, Londres, John Murray, 1960.

STRAVINSKY (Igor), *Chroniques de ma vie,* 2 vol., Paris, Denoël et Steele, 1935.

IV. MONOGRAPHIES

Michel Fokine and his ballets, Londres, C.W. Beaumont, 1936.

BEAUMONT (Cyril W.), *Enrico Cecchetti. A memoir,* Londres, C.W. Beaumont, 1929.

BUCKLE (Richard), *Nijinsky,* Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1971.

DANDRE (Victor), *Anna Pavlova,* Londres, Cassell, 1932.

DOLIN (Anton), *The Sleeping Ballerina* [Olga Spessivtseva], Londres, F. Muller, 1966.

LEVINSON (André), *Histoire de Léon Bakst,* Paris, H. Reynaud, 1924.

NIJINSKY (Romola), *Nijinsky,* Paris, Denoël et Steele, 1934.

REISS (Françoise), *La Vie de Nijinsky,* Paris, Plon, 1957. 2 vol.

STEEGMULLER (Francis), *Cocteau, a Biography,* Londres, Macmillan, 1970.

SVETLOV (Valerian), *Thamar Karsavina,* Londres, C.W. Beaumont, 1922.

JOURNAL DES SAISONS RUSSES A PARIS *

C'est dans le cadre des « Grandes saisons » organisées par Gabriel Astruc que Diaghilev s'imposa tout d'abord à la scène parisienne. Les théâtres de l'Opéra et du Châtelet puis celui des Champs-Élysées, dès son ouverture, en 1913, accueillirent jusqu'à la guerre les saisons d'opéras et de Ballets russes. Après la guerre, les moyens financiers n'étant plus les mêmes, Diaghilev dut souvent renoncer à ces scènes coûteuses pour des théâtres plus modestes : la Gaîté-Lyrique, le théâtre Mogador et le théâtre Sarah-Bernhardt. En 1919, Diaghilev envisageait de donner des représentations au Théâtre-Lyrique (ancien Vaudeville, rue Meyerbeer). Mais le local lui sembla trop exigu. Le directeur, P.-B. Gheusi, lui écrit le 3 août 1919 :

« Vous avez des idées personnelles sur la dimension nécessaire des scènes de Paris. Jamais on ne s'y est plaint de la petitesse, toujours de leurs grandeurs en tous sens, surtout pour les théâtres de musique. Pensez, alors, à venir au T.L. avec un autre programme. Volterra cherche à louer le Mogador-Palace pour y installer, je pense, vos spectacles russes. Ce n'est pas beaucoup plus grand que nous et le public ignore encore où c'est. Je pourrais avoir l'affaire ; je la lui laisse volontiers. A 400.000 de loyer c'est trop cher pour le résultat fatal. » (B.N., Opéra, fonds Kochno.)

Diaghilev apportait autant de soin à la scène qu'à la salle qui devait accueillir le public. Alexandre Benois nous raconte qu'en « prenant possession du Châtelet en 1909 il trouva que le théâtre, qui datait du temps de Napoléon III, ne correspondait aucunement, ni par la propreté, ni par l'élégance, à la splendeur de la fête d'art qu'il allait offrir à Paris. C'est ce qui le décida à faire des dépenses extraordinaires afin de lui prêter un air plus brillant. Il fit nettoyer et, par endroits, repeindre la salle, les deux foyers et les loges, et — véritable folie — il couvrit de moquette de couleur grenat les passages entre les rangs de fauteuils. » (B. Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes,* p. 15.)

---

* Journal établi par Nicole Wild, d'après le dépouillement de la presse, notamment du journal *Comoedia.*

1906

Octobre	« Exposition de l'Art russe. » Salon d'automne, [1re saison*]. Sous la présidence du Grand Duc Vladimir.	— Grand Palais

1907

Mai (16-30)	5 « Concerts historiques russes ». [2e saison] (16, 19, 23, 26, 30 mai).	— Th. de l'Opéra

1908

Mai-Juin	Opéra russe. [3e saison].	— Th. de l'Opéra
19.V-4.VI	Boris Godounov (6 représentations, avec Chaliapine) (19, 21, 24, 31 mai ; 2, 4 juin)	
5.VI	Concert avec le concours des chœurs russes (Dir. Avranek).	— Salle Gaveau

1909

Mai-Juin	« Saison russe » [4e].	— Th. du Châtelet
18.V	Répétition générale publique : Pavillon d'Armide ; Danses du Prince Igor ; *Le Festin*.	
19, 21.V	Pavillon d'Armide ; Danses du Prince Igor ; Le Festin.	
23.V	Répétition générale publique : Ivan le terrible.	
25.V	Pavillon d'Armide ; Danses du Prince Igor ; Le Festin.	
26.V	Ivan le terrible.	
27.V	Pavillon d'Armide ; Danses du Prince Igor ; Le Festin.	
28.V	Ivan le terrible.	
29.V	Pavillon d'Armide ; Danses du Prince Igor ; Le Festin.	
2.VI	Répétition générale publique : Les Sylphides ; Cléopâtre ; Rousslan et Ludmila.	
3.VI	Ivan le terrible.	
4.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Rousslan.	
5.VI	Ivan le terrible.	
7.VI	Pavillon d'Armide ; Le Festin ; Judith.	
8.VI	Ivan le terrible.	
9.VI	Concert de gala avec le concours des chœurs russes du Th. Impérial de Moscou.	
10.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Judith.	
11.VI	Ivan le terrible ; Le Festin.	
12.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Rousslan.	
14.VI	Pavillon d'Armide ; Danses du Prince Igor ; Le Festin.	
15.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Judith.	
16.VI	Ivan le terrible.	
17.VI	Les Sylphides ; Danses du Prince Igor ; Cléopâtre.	
18.VI	Ivan le terrible.	
19.VI	Représentation extraordinaire : Les Sylphides ; Le Festin ; Boris Godounov (extr. A. II, III).	— Th. de l'Opéra
	1 représentation au Quai d'Orsay, en présence du Président de la République : Les Sylphides.	
	1 représentation chez le Baron de Rothschild : Les Sylphides.	

* Dans la numérotation que Diaghilev a, après coup, adoptée pour ses « saisons », il a incorporé les trois saisons russes qui ont précédé, à Paris, les spectacles des Ballets. « C'est ce qui explique que la saison de 1911, qui, en fait, est la troisième saison de ballets, est intitulée sur les programmes Sixième saison russe. » (M. et J. de Brunoff.) Les ballets donnés pour la première fois sont indiqués en italique.

1910

Juin	« Saison russe » [5e saison].	— Th. de l'Opéra
4.VI	Carnaval ; *Scheherazade ;* Le Festin ; Danses du Prince Igor.	
7, 9.VI	Carnaval ; Scheherazade ; Le Festin ; Danses du Prince Igor.	
11.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Scheherazade.	
14.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Scheherazade.	
15.VI	Gala franco-russe, avec le concours des artistes de l'Opéra et des Ballets russes. B.R. : Le Festin ; Danses du Prince Igor.	
16.VI	Les Sylphides ; Cléopâtre ; Scheherazade.	
18.VI	Cléopâtre ; Giselle.	
20.VI	Gala franco-russe : B.R. : Les Sylphides.	
21.VI	Cléopâtre ; Giselle.	
23.VI	Cléopâtre ; Giselle.	
25.VI	Carnaval ; *L'Oiseau de feu ; les Orientales ;* Danses du Prince Igor.	
28.VI	Carnaval ; l'Oiseau de feu ; les Orientales.	
30.VI	Carnaval ; l'Oiseau de feu ; les Orientales.	

1911

Juin	« 6e saison ».	— Th. du Châtelet
6.VI	Carnaval ; Narcisse ; le Spectre de la rose ; Sadko.	
8, 9, 10.VI	Carnaval ; Narcisse ; le Spectre de la rose ; Sadko.	
13.VI	*Petrouchka ;* La Bataille de Kerjenetz ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	
15, 16, 17.VI	Petrouchka ; La Bataille de Kerjenetz ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	
Décembre		— Th. de l'Opéra
24, 28.XII	Le Carnaval ; Les Sylphides ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	
31.XII	*L'Oiseau d'or ;* Les Sylphides ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade ; Danses du Prince Igor.	

1912

13 mai-10 juin	« 7e saison russe ».	— Th. du Châtelet
13.V	*Le Dieu bleu ;* l'Oiseau de feu ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
15, 17, 18.V	Le Dieu bleu ; l'Oiseau de feu ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
20.V	*Thamar ;* Le Carnaval ; Petrouchka ; Danses du Prince Igor.	
22, 24, 25.V	Thamar ; Le Carnaval ; Petrouchka ; Danses du Prince Igor.	
29.V	*Après-midi d'un faune ;* l'Oiseau de feu ; Le Spectre de la rose ; Thamar.	
1.VI	Après-midi d'un faune ; l'Oiseau de feu ; Le Spectre de la rose ; Thamar.	
3.VI	Après-midi d'un faune ; Thamar ; Le Spectre de la rose ; Petrouchka.	
5, 7.VI	Après-midi d'un faune ; Le Dieu bleu ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	
8, 10.VI	*Daphnis et Chloé ;* Après-midi d'un faune ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	

1913

Mai-Juin	« 8e saison des Ballets russes ».	— Th. des Champs-Élysées
15.V	L'Oiseau de feu ; *Jeux ;* Scheherazade.	
17.V	L'Oiseau de feu ; Après-midi d'un faune ; Danses du Prince Igor ; Le Spectre de la rose.	
19.V	L'Oiseau de feu ; Jeux ; Les Sylphides ; Danses du Prince Igor.	
22.V	Boris Godounov.	
23.V	L'Oiseau de feu ; Après-midi d'un faune ; Scheherazade ; Le Spectre de la rose.	
24.V	Boris Godounov.	

26.V	Scheherazade ; Jeux ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
27.V	Boris Godounov.	
29.V	Les Sylphides ; *Le Sacre du Printemps ;* Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
31.V	Boris Godounov.	
1.VI	Gala au profit de la Société de charité maternelle de Paris, avec le concours des Ballets russes : Les Sylphides ; Le Spectre de la rose.	
2.VI	Les Sylphides ; Le Sacre du Printemps ; Scheherazade.	
3.VI	Boris Godounov.	
4.VI	Scheherazade ; Le Sacre du Printemps ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
5.VI	Khovanchina.	
6.VI	Thamar ; Le Sacre du Printemps ; Les Sylphides.	
7.VI	Khovanchina.	
8.VI	Thamar ; Jeux ; Danses du Prince Igor ; Carnaval.	
9.VI	Khovanchina.	
10.VI	Petrouchka ; Thamar ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
12.VI	Petrouchka ; *Tragédie de Salomé ;* Après-midi d'un faune ; Danses du Prince Igor.	
13.VI	Sacre du Printemps ; Le Spectre de la rose ; Tragédie de Salomé ; Carnaval.	
14.VI	Boris Godounov.	
16.VI	Khovanchina.	
17.VI	Petrouchka ; La Tragédie de Salomé ; Après-midi d'un faune ; Danses du Prince Igor.	
18.VI	Khovanchina.	
19.VI	Daphnis et Chloé ; Carnaval ; Scheherazade.	
20.VI	Khovanchina.	
21.VI	Daphnis et Chloé ; Tragédie de Salomé ; Le Spectre de la rose.	
23.VI	Daphnis et Chloé ; Après-midi d'un faune ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	

1914

Mai-Juin	« 9e saison russe ».	— Th. de l'Opéra
14.V	Papillons ; *La Légende de Joseph ;* Scheherazade.	
17, 19.V	Papillons ; La Légende de Joseph ; Scheherazade.	
21.V	Petrouchka ; Scheherazade ; La légende de Joseph.	
24.V	*Le Coq d'or ;* Petrouchka.	
26, 28.V	*Le Rossignol ;* Le Coq d'or.	
2.VI	*Midas ;* Cléopâtre ; Petrouchka.	
4, 6.VI	La Légende de Joseph ; Midas ; Cléopâtre.	

1915

29.XII	« Représentation russe » au bénéfice de la Croix-Rouge britannique : Scheherazade ; l'Oiseau de feu ; La Princesse enchantée ; *Soleil de nuit ;* Danses du Prince Igor. Mélodies russes chantées par F. Litvinne ; Le Pouvoir (3e partie de la Suite d'Antar, pour orchestre seul).	— Th. de l'Opéra

1917

Mai	[10e saison russe].	— Th. du Châtelet
11.V	L'Oiseau de feu ; Les Femmes de bonne humeur ; *Contes russes ;* Danses du Prince Igor.	
14, 16.V	L'Oiseau de feu ; Les Femmes de bonne humeur ; Contes russes ; Danses du Prince Igor.	

18.V	Les Sylphides ; *Parade ;* Soleil de nuit ; Petrouchka.	
21, 23.V	Petrouchka ; Les Femmes de bonne humeur ; Parade ; Soleil de nuit.	
25, 26.V	Petrouchka ; Parade ; les Femmes de bonne humeur ; *Las Meninas.*	

1919-1920

Déc.-Fév.	« 11e saison russe ».	— Th. de l'Opéra
24.XII	Petrouchka ; La Boutique fantasque ; Danses du Prince Igor.	
27.XII	Carnaval ; Les Femmes de bonne humeur ; Danses du Prince Igor.	
30.XII	Les Femmes de bonne humeur ; La Boutique fantasque ; Soleil de nuit.	
20.I	Carnaval ; Contes russes ; Les Femmes de bonne humeur.	
22.I	Petrouchka ; La Boutique fantasque ; Soleil de nuit.	
23.I	Papillons ; Le Tricorne ; Contes russes.	
25.I	Thamar ; La Boutique fantasque ; Danses du Prince Igor.	
27.I	Petrouchka ; Le Tricorne ; Les Femmes de bonne humeur.	
29.I	Papillons ; La Boutique fantasque ; Soleil de nuit.	
31.I	Carnaval ; Le Tricorne ; Danses du Prince Igor.	
2.II	Thamar ; *Le Chant du rossignol ;* Contes russes.	
3.II	Les Sylphides ; Le Tricorne ; Soleil de nuit.	
5.II	Petrouchka ; Le Chant du rossignol ; Les Femmes de bonne humeur.	
7.II	Les Sylphides ; Le Chant du rossignol ; Contes russes.	
10, 16.II	La Boutique fantasque ; Le Chant du rossignol ; Le Tricorne.	

1920

Mai-Juin	« 12e saison russe ».	— Th. de l'Opéra
4.V	Soirée de gala au profit des russes réfugiés en France : Marche solennelle de Tchaïkovsky ; chœurs russes ; Les Sylphides ; Scheherazade. La Nuit de mai, d'A. de Musset avec le concours de S. Bernhardt et I. Rubinstein ; Taglioni chez Musette, avec les artistes de l'Opéra de Paris.	
8.V	Les Sylphides ; Les Femmes de bonne humeur ; Petrouchka.	
11.V	Les Femmes de bonne humeur ; Le Chant du rossignol ; Scheherazade.	
13.V	La Boutique fantasque ; Le Tricorne ; Danses du Prince Igor.	
15.V	Contes russes ; *Pulcinella ;* Soleil de nuit.	
17.V	Les Sylphides ; Pulcinella ; Scheherazade.	
18.V	Pulcinella ; Le Chant du rossignol ; Petrouchka.	
20.V	La Boutique fantasque ; Pulcinella ; Le Tricorne.	
22.V	Petrouchka ; L'Oiseau de feu ; Danses du Prince Igor.	
25.V	Contes russes ; Pulcinella ; Danses du Prince Igor.	
26.V	Les Sylphides ; L'Oiseau de feu ; Scheherazade.	
27.V	*Astuce féminine ;* Danses du Prince Igor.	
29.V	Astuce féminine ; Le Tricorne.	
30 en matinée	Les Femmes de bonne humeur ; Parade ; La Boutique fantasque.	
31.V	Spectacle composite : Ballets russes : Scheherazade.	
1.VI	Astuce féminine ; Petrouchka.	
2.VI	Astuce féminine ; La Boutique fantasque.	
3.VI	Gala de bienfaisance : Ballets russes : Scheherazade.	
4.VI	Astuce féminine ; L'Oiseau de feu.	
Décembre	« 13e saison ».	— Th. des Champs-Élysées
14.XII	Répétition gle publique : Les Sylphides ; Le Sacre du Printemps ; Le Tricorne.	
15.XII	Les Sylphides ; Le Sacre du Printemps ; Le Tricorne.	
16.XII	Les Femmes de bonne humeur ; Le Sacre du Printemps ; Scheherazade.	
18.XII	Les Sylphides ; Le Sacre du Printemps ; Danses du Prince Igor.	

19.XII	Scheherazade ; Petrouchka ; Les Femmes de bonne humeur.	
21.XII	Parade ; Pulcinella ; Le Tricorne.	
22.XII	Contes russes ; Le Sacre du Printemps ; Petrouchka.	
24.XII	Les Sylphides ; Parade ; Danses du Prince Igor ; Scheherazade.	
25.XII	Le Sacre du Printemps ; Petrouchka ; Pulcinella ?	
27.XII	Les Femmes de bonne humeur ; Le Sacre du Printemps ; Le Tricorne.	

1921

Mai	« 14e saison russe ».	— Th. Gaîté-Lyrique
17-18.V	L'Oiseau de feu ; Danses du Prince Igor ; *Il Cuadro Flamenco ; Chout.*	
19.V	Le Tricorne ; Parade ; Cuadro flamenco ; Petrouchka.	
20.V	Les Sylphides ; Chout ; Cuadro flamenco ; Danses du Prince Igor.	
21.V	Le Tricorne ; Parade ; Cuadro flamenco ; Petrouchka.	
22.V	L'Oiseau de feu ; Chout ; Cuadro flamenco ; Danses du Prince Igor.	
23.V	L'Oiseau de feu ; Petrouchka ; Le Sacre du Printemps.	

1922

Mai-Juin	« 15e saison ».	— Th. de l'Opéra
18.V	Carnaval ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; *Renard ;* Danses du Prince Igor.	
20.V	Carnaval ; Le Spectre de la rose ; Renard ; Petrouchka.	
22.V	Petrouchka ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Danses du Prince Igor.	
23.V	Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Après-midi d'un faune ; Renard ; Soleil de nuit.	
25.V en matinée	Carnaval ; Mariage de la Belle au Bois dormant ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
27.V	Petrouchka ; Le Sacre du Printemps ; Après-midi d'un faune ; Soleil de nuit.	
29.V	1re audition de *Mavra* à l'Hôtel Continental.	
31.V	Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Après-midi d'un faune ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	
1.VI	Carnaval ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Renard ; Danses du Prince Igor.	
2.VI	Contes russes ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Petrouchka.	
3.VI	Le Sacre du Printemps ; *Mavra ;* Petrouchka.	
6.VI	Contes russes ; Mavra ; Renard ; Danses du Prince Igor.	
7.VI	Carnaval ; Mavra ; Scheherazade.	
8.VI	Petrouchka ; Après-midi d'un faune ; Le Spectre de la rose ; Mavra.	
9.VI	Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Mavra ; Scheherazade.	
12.VI	Contes russes ; Mavra ; Petrouchka.	
13.VI	Le Sacre du Printemps ; Mavra ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant.	
Juin		— Th. Mogador
17.VI	Les Sylphides ; Les Femmes de bonne humeur ; Après-midi d'un faune ; Scheherazade.	
18.VI	Carnaval ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
20.VI	Les Sylphides ; Chout ; Après-midi d'un faune ; Scheherazade.	
21.VI	Petrouchka ; Carnaval ; Contes russes.	
22.VI	Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Chout ; Scheherazade.	
23.VI	Contes russes ; Les Femmes de bonne humeur ; Après-midi d'un faune ; Petrouchka.	
24.VI	Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Chout ; Le Spectre de la rose ; Danses du Prince Igor.	
25.VI	Petrouchka ; Chout ; Après-midi d'un faune ; Scheherazade.	
27.VI	Gala au bénéfice du Comité de secours aux écrivains et savants russes en France, avec le concours de Karsavina : Les Femmes de bonne humeur ; Les Sylphides ; Le Spectre de la rose ; Scheherazade.	

28.VI	Petrouchka ; Le Spectre de la rose ; Chout ; Danses du Prince Igor.	
29.VI	Les Femmes de bonne humeur ; Carnaval ; Après-midi d'un faune ; Scheherazade.	
30.VI	Les Femmes de bonne humeur ; Le Mariage de la Belle au Bois dormant ; Les Sylphides.	
1.VII	Petrouchka ; Chout ; Après-midi d'un faune ; Scheherazade.	

1923

Juin	« 16e saison ».	— Th. Gaîté-Lyrique
13.VI	Danses du Prince Igor ; Petrouchka ; *Noces.*	
14.VI	Contes russes ; Noces ; Pulcinella.	
15.VI	Le Sacre du Printemps ; Noces ; Petrouchka.	
16.VI	Chout ; Noces ; Parade ; Danses du Prince Igor.	
18.VI	Contes russes ; Noces ; Petrouchka.	
19.VI	Chout ; Noces ; Pulcinella.	
20.VI	Le Sacre du Printemps ; Noces ; Parade ; Danses du Prince Igor.	
21.VI	Pulcinella ; Noces ; Petrouchka.	

1924

Mai-Juin	Dans le cadre de la Grande Saison d'art de la VIIIe Olympiade : « 17e saison »	— Th. Champs-Élysées
26.V	Les Tentations de la Bergère ; Noces ; Les Biches.	
28.V	Gala de la Croix-Rouge, aux Magasins du Printemps, avec le concours des B.R. : Extr. de la Belle au Bois dormant ; Casse-Noisette ; le Lac des cygnes.	
4.VI	Les Fâcheux ; Noces ; Petrouchka.	
6.VI	Les Tentations de la bergère ; Les Biches ; Pulcinella.	
11.VI	Noces ; Les Biches ; Danses du Prince Igor.	
13.VI	*Une Éducation manquée ;* Les Fâcheux ; Le Sacre du Printemps.	
20.VI	Une Éducation manquée ; *Le Train bleu ;* Petrouchka.	
22.VI	Parade ; Les Fâcheux ; Le Train bleu ; Les Biches.	
25.VI	Noces ; Les Biches ; Pulcinella.	
27.VI	Cimarosiana ; Parade ; Le Train bleu ; Les Tentations de la Bergère.	
28.VI	Le Sacre du Printemps ; Pulcinella ; Noces.	
29.VI	Une Éducation manquée ; Les Fâcheux ; Cimarosiana ; Petrouchka.	
30.VI	Les Tentations de la Bergère ; Noces ; Le Train bleu ; Danses du Prince Igor.	

1925

Juin	« 18e saison ».	— Th. Gaîté-Lyrique
15.VI	Pulcinella ; Zéphyr et Flore ; La Boutique fantasque.	
16.VI	Les Fâcheux ; Zéphyr et Flore ; Le Train bleu.	
17.VI	Le Chant du rossignol ; *Les Matelots ;* Les Biches.	
18.VI	Pulcinella ; Les Matelots ; La Boutique fantasque.	
19.VI	Représentation de Gala au profit de l'Union française pour la Belgique et les pays alliés : Le Chant du rossignol ; Zéphyr et Flore ; Les Biches.	
20.VI	Les Fâcheux ; Zéphyr et Flore ; Les Matelots ; Le Train bleu.	

1926

Mai-Juin	« 19e saison ».	— Th. Sarah-Bernhardt
18.V	Pulcinella ; Romeo and Juliet ; Les Matelots.	
20.V	Petrouchka ; Romeo and Juliet ; Les Biches.	

25.V	Les Sylphides; Barabau; Les Matelots.	
27.V	Zéphyr et Flore; Romeo and Juliet; Pulcinella.	
29.V	Petrouchka; *La Pastorale;* Les Biches.	
30.V	Barabau; Noces; Les Sylphides.	
1.VI	Zéphyr et Flore; Pastorale; Les Matelots.	
3.VI	Noces; Parade; *Jack in the box;* Petrouchka.	
5.VI	Zéphyr et Flore; Noces; Les Biches.	
6.VI	Pulcinella; Pastorale; Noces.	
8.VI	Barabau; Parade; Jack in the box; Les Sylphides.	
10.VI	Zéphyr et Flore; Romeo and Juliet; Les Matelots.	
11.VI	Petrouchka; Barabau; Jack in the box; Les Sylphides.	

1927

Mai-Juin	« 20e saison ».	— Th. Sarah-Bernhardt
27.V	Ouverture de V. Rieti; Le Triomphe de Neptune; *La Chatte;* L'Oiseau de feu.	
28.V	Romeo and Juliet; Les Fâcheux; La Chatte; Danses du Prince Igor.	
30.V	L'Oiseau de feu; *Oedipus Rex.*	
31.V	Le Triomphe de Neptune; La Chatte; Les Matelots; Danses du Prince Igor.	
1, 2.VI	L'Oiseau de feu; Oedipus Rex; *Mercure.*	
3.VI	L'Oiseau de feu; Oedipus Rex; Danses du Prince Igor.	
7.VI	Les Fâcheux; *Le Pas d'acier;* Le Triomphe de Neptune.	
8.VI	Le Pas d'acier; Mercure; La Chatte; Les Matelots.	
9.VI	Le Pas d'acier; Romeo and Juliet; Le Triomphe de Neptune.	
10.VI	Romeo and Juliet; Les Matelots; La Chatte; Danses du Prince Igor.	
11.VI	Le Pas d'acier; L'Oiseau de feu; Mercure; Danses du Prince Igor.	
Décembre		— Th. de l'Opéra
27.XII	Le Pas d'acier; La Chatte; L'Oiseau de feu.	
29.XII	L'Oiseau de feu; La Chatte; Après-midi d'un faune; Danses du Prince Igor.	

1928

Juin	« 21e saison ».	— Th. Sarah-Bernhardt
6.VI	Le Pas d'acier; *Ode;* Noces.	
7.VI	Le Pas d'acier; Après-midi d'un faune; Ode; Soleil de nuit.	
8.VI	Noces; La Chatte; L'Oiseau de feu.	
12.VI	Pulcinella; *Apollon musagète;* Barabau.	
13.VI	Ode; Apollon; La Chatte; Danses du Prince Igor.	
14.VI	Le Pas d'acier; Apollon; Barabau.	
15.VI	Noces; La Chatte; Ode; Soleil de nuit.	
19.VI	Pulcinella; Apollon; L'Oiseau de feu.	
20.VI	Noces; Ode; Après-midi d'un faune; Barabau.	
21.VI	Le Pas d'acier; La Chatte; Apollon; Soleil de nuit.	
22.VI	Noces; Pulcinella; Ode; Danses du Prince Igor.	
23.VI	La Chatte; Apollon; Après-midi d'un faune; Soleil de nuit.	
Déc. 1928-Janv. 1929		— Th. de l'Opéra
20.XII	Le Chant du rossignol; Les Dieux mendiants; La Chatte; Soleil de nuit.	
24.XII	L'Oiseau de feu; Apollon; Petrouchka.	
27.XII	Le Chant du rossignol; Les Dieux mendiants; Petrouchka.	
3.I	L'Oiseau de feu; Apollon; La Chatte; Les Dieux mendiants.	

1929

Mai-Juin	« 22e saison ».	— Th. Sarah-Bernhardt
21.V	Les Fâcheux ; Renard ; *Le Fils prodigue ;* Danses du Prince Igor.	
22.V	Le Pas d'acier ; Apollon ; Les Dieux mendiants.	
23.V	Petrouchka ; Le Fils prodigue ; La Chatte ; Baba Yaga.	
24.V	Les Fâcheux ; Apollon ; Renard ; Danses du Prince Igor.	
28.V	Le Pas d'acier ; La Chatte ; Les Dieux mendiants ; Le Bal.	
29.V	Les Dieux mendiants ; Le Fils prodigue ; Pastorale ; Danses du Prince Igor.	
30.V	Le Pas d'acier ; Après-midi d'un faune ; Renard ; Le Bal.	
31.V	Après-midi d'un faune ; Le Fils prodigue ; Petrouchka ; Les Dieux mendiants.	
4.VI	Apollon ; Le Fils prodigue ; Pastorale ; Baba Yaga.	
5.VI	Petrouchka ; Le Bal ; La Chatte ; Danse du Prince Igor.	
6.VI	Petrouchka ; Le Fils prodigue ; Pastorale ; Baba Yaga.	
7.VI	Les Dieux mendiants ; Après-midi d'un faune ; Renard ; Le Bal.	
11.VI	Petrouchka ; Apollon ; La Chatte ; Baba Yaga.	
12.VI	Le Bal ; Le Fils prodigue ; Renard ; Danses du Prince Igor.	

INDEX

L'index ci-dessous, qui renvoie aux n^os du catalogue, regroupe seulement les noms des auteurs, artistes et interprètes des ballets mentionnés dans les notices, ainsi que les titres des ballets.

ALEXANDRE (Arsène) : 15, 190.
ANNUNZIO (Gabriele d') : 84.
ANSERMET (Ernest) : 88, 280.
Apollon musagète : p. 148
Après-midi d'un faune (L') : p. 51
ARAGON (Louis) : 414.
ASTRUC (Gabriel) : 17, 143.
Astuce féminine : p. 98
AURIC (Georges) : 361, 362, 363, 371.
BADET (André de) : 98.
BAKST (Léon) : 11, 11bis, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 38, 41, 51, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 90, 100, 101, 102, 103, 120, 122, 123, 126, 127, 131, 139, 140, 141, 149, 158, 165, 185, 186, 189, 197, 216, 225, 252, 256, 259, 292, 293, 294, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 311.
Bal (Le) : p. 150
BALANCHINE (George) : 451.
BARBIER (George) : 24, 49, 52, 58, 66, 82, 83, 91, 105, 128, 154.
BEAUMONT (Cte Etienne de) : 418.
Belle au bois dormant (La) : p. 104
BENOIS (Alexandre) : 9, 9bis, 10, 11bis, 14, 17, 18, 23, 31, 42, 43, 55, 69, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 142, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 332, 333, 333bis, 334, 335, 336, 337.
BERNERS (Lord) : 429.
Biches (Les) : p. 119
BILIBINE (Ivan) : 30, 32.
BLANCHE (Jacques-Emile) : 79, 89, 93, 132.
BONNARD (Pierre) : 155.
BORODINE (Alexandre) : 37.
BOROVSKY (Mezelslaw) : 450.
Boutique fantasque (La) : p. 85
BRAQUE (Georges) : 363, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399.
BRETON (André) : 414.
BRIANZA (Carlotta) : 299.
CANQUILLO (Francesco) : 166.
Carnaval (Le) : p. 32
CASATI (Marquise) : 126.
CECCHETTI (Enrico) : 5, 59, 117, 185, 429.
CHABELSKA (Marie) : 214, 222.
CHALIAPINE (Fedor) : 29, 33, 34, 35, 36.
CHANEL (Gabrielle) : 372.
Chant du rossignol (Le) : p. 66
Chatte (La) : p. 142
CHEVALIER (Georges) : 259.
Chout : p. 100
Cléopâtre : p. 142
COCTEAU (Jean) : 18, 57, 62, 84, 94, 95, 102, 121, 132, 143, 190, 206, 207, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 223, 257, 326, 346, 358, 360, 361, 362, 371, 372, 384, 385, 463.
Coq d'or (Le) : p. 61
Contes russes : p. 67
Cuadro flamenco : p. 99
DALBAICIN (Maria) : 278.
DANILOVA (Alexandra) : 443.
Daphnis & Chloé : p. 53
DEBUSSY (Claude) : 129, 130.
DELAROCHE (Paul-Charles) : 76
DELAUNAY (Robert) : 250.
DERAIN (André) : 226, 421, 422, 423, 424.
DERMIE (Paul) : 206.
DÉSORMIÈRE (Roger) : 410.
Dieu bleu (Le) : p. 48
DOLIN (Anton) : 258, 378, 400, 401.
DOUBROVSKA (Felia) : 416, 461, 462.
DUKELSKY (Vladimir) : 392.
DUNCAN (Isadora) : 5, 6, 7, 8, 55.
DUNOYER DE SEGONZAC (André) : 64, 65, 78, 80, 84, 97.
Fâcheux (Les) : p. 122
FALLA (Manuel de) : 230.
Femmes de bonne humeur (Les) : p. 76
Festin (Le) : p. 20
FILOSOFOV (Dima) : 9.
Fils prodigue (Le) : p. 151
FOKINA (Vera) : 68, 82, 144.
FOKINE (Michel) : 6, 23, 54, 55, 59, 64, 65, 66, 68, 82, 84, 92, 143, 144.
FRÖDMAN-CLUZEL (Boris) : 51bis, 63bis.
GABO (Naum) : 433.
GAILHARD (Pierre) : 26.
GILLOT (Gustave) : 137bis.
Giselle : p. 38
GONTCHAROVA (Natalia) : 161, 162, 163, 164, 185, 203, 310, 327, 328, 329, 411.
GREFFULHE (Elisabeth, Ctesse) : 21, 22, 23.
GRIGORIEV (Serge) : 54.
GRIS (Juan) : 278, 280, 281.
GRUNENBERG (Arthur) : 61.
HAHN (Reynaldo) : 123.
HUGO (Valentine Gross) : 8, 50, 98, 211.
IRIBE (Paul) : 57, 84.
Jack in the box : p. 139
KARSAVINA (Tamara) : 5, 38, 44, 49, 52, 59, 60, 61, 61bis, 65, 66, 67, 79, 82, 83, 85, 89, 90, 91, 92, 94, 100, 105, 117, 118, 124, 128, 146, 154, 198, 272, 412.
KOCHNO (Boris) : 113, 250, 251, 333bis, 360, 363, 364, 371, 392, 409, 415.
KOUSSEVITZKI (Serge) : 29.
KVOCHINSKY (Mme) : 186.
LALOY (Louis) : 371.
LANDOWSKA (Wanda) : 13, 29.
LARIONOV (Michel) : 148, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 191, 194, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 247, 248, 253, 255, 279, 281, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 326, 364, 379, 380, 386, 387.
LARRY (Edward) : 82bis.
Las Meninas : p. 75
LAURENCIN (Marie) : 121, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 359, 360.
LAURENS (Henri) : 372, 374, 375.
LAZLO (P.A.) : 21.
Légende de Joseph (La) : p. 59
LEVINSON (André) : 311.
LIEVEN (Prince) : 113.
LIFAR (Serge) : 364, 402, 403, 407, 408, 412, 413, 416, 417, 429, 434, 444, 452, 454, 462.
LIPSKA-DUNIKOVSKA (Sarah) : 388.
LITVINNE (Felia) : 29.
MAN RAY : 338, 343, 393.
MARCOUSSIS (Louis) : 373, 431, 456.
MARKÉVITCH (Igor) : 456.
MARTIN (Charles) : 25.
MASSINE (Léonide) : 149, 159, 160, 175, 182, 185, 187, 188, 192, 197bis, 215, 216, 222, 229, 242, 274, 443.
Matelots (Les) : p. 133
MATISSE (Henri) : 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180.
Mavra : p. 110
Médecin malgré lui (Le) : p. 115
MEYER (Baron A. de) : 132.
MILHAUD (Darius) : 360, 372, 373, 420.
MIOMANDRE (Francis de) : 58.
MONTESQUIOU (Robert de) : 23.
MONTEUX (Pierre) : 150.
MORANSKY (Richard) : 450.
Narcisse : p. 43
NEMCHINOVA (Vera) : 345.
NIJINSKA (Bronislava) : 255, 354, 355, 372, 378.
NIJINSKY (Vaslav) : 3, 5, 18, 20, 39, 40, 45, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 61bis, 76, 77, 79, 86, 87, 93, 93bis, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 117, 118, 119, 123, 125, 133, 134, 135, 137, 137bis, 143, 144, 145, 146, 152, 191.
NIKISCH (Arthur) : 28.
NIKITINA (Alice) : 401, 413, 453.
Noces : p. 113
NOUVEL (Walter) : 9, 252.
Ode : p. 146
Oiseau de feu (L') : p. 39
Orientales (Les) : p. 40
ORLOV (Alexandre) : 117, 118.
OUVRÉ (Achille) : 138.
Parade : p. 79
Pas d'acier : p. 143
PASTERNAK (Leonid) : 13.
Pastorale : p. 138
Pavillon d'Armide (Le) : p. 21
PAVLOVA (Anna) : 5, 47, 48, 53.
PETIPA (Marius) : 54.
Petrouchka : p.45
PINET (André) : 17.
PICASSO (Pablo) : 11bis, 216, 217, 219, 220, 221, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 276, 277, 323.
POLOUNINE (Vladimir) : 231.

POUCHKINE : 324.
POULENC (Francis) : 342, 344, 346, 357, 358, 360, 420.
PROKOFIEV (Serge) : 279, 280, 457.
PROUST (Marcel) : 223.
PRUNA (Pedro) : 392, 400, 405, 406, 415, 416, 428.
PUGNI (Cesare) : 3.
Pulcinella : p. 96
RAVEL (Maurice) : 138, 142.
Renard : p. 109
REPINE (Ilia) : 107.
RIMSKY-KORSAKOV (Nikolaï) : 29, 35, 84, 106, 107, 157.
RODIN (Auguste) : 132.
ROERICH (Nicolas) : 37, 151.
Romeo and Juliet : p. 136
Rossignol (Le) : p. 63
ROUAULT (Georges) : 458, 459, 460.
ROUCHÉ (Jacques) : 295.
RUBINSTEIN (Ida) : 23, 51bis, 78, 79.
Sacre du printemps (Le) : p. 56
Sadko : p. 45
SAINT-GEORGES (H. de) : 3.
SATIE (Erik) : 130, 207, 208, 209, 210, 211, 326, 338, 339, 340, 341, 419.
SAUGUET (Henri) : 430, 431.
SCHERVACHIDZÉ (Prince Alexandre) : 405, 427.
SCHMITT (Florent) : 153.
SCHNEIDER (Louis) : 33.
SCHOLLAR (Ludmilla) : 146.
SEROV (Valentin) : 12, 36.
SERT (José-Maria) : 143, 196, 275.
SERT (Misia) : 17, 18, 19, 20, 143, 167, 254.
Schéhérazade : p. 33
SLAVINSKY (Thadée) : 282, 286, 407.
SOKOLOVA (Lydia) : 59, 286, 356, 377, 407.
Soleil de nuit : p. 75
SOMOV (Constantin) : 10, 12.
SORINE (Savely Abramovitch) : 53.
Spectre de la rose (Le) : p. 41
SPESSIVTSEVA (Olga) : 4, 54, 434.
STATKIEWITZ : 222.
STRAUSS (Richard) : 156, 157.
STRAVINSKY (Igor) : 18, 23, 88, 109, 110, 111, 130, 147, 148, 149, 165, 166, 185, 186, 274, 280, 296, 297, 325, 326.
SURVAGE (Léopold) : 322.
Sylphides (Les) : p. 22
TCHAIKOVSKY (Piotr Illich) : 41, 296, 311.
TCHELITCHEV (Pavel) : 445, 446, 447, 448, 449, 454.
TCHERNICHEVA (Lubov) : 54, 356, 366, 367, 444.
TELIAKOVSKI (V.A.) : 55.
Thamar : p. 50
Tragédie de Salomé (La) : p. 58
Train bleu (Le) : p. 124
Tricorne (Le) : p. 87
Triomphe de Neptune (Le) : p. 141
VOLKONSKY (Prince Serge) : 12.
WILD (Roger) : 295.
WILLM (Pierre-Richard) : 47, 96.
WLADIMIR (Mme la Grande Duchesse) : 22.
WOÏDZIKOVSKY (Léon) : 222, 450.
YAKOULOV (Georges) : 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442.
Zéphyr et Flore : p. 131
ZVEREV (Nicolas) : 222.

DES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE UNION A PARIS
LE 14 MAI 1979

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7513 00997673 8